

7-1-1971

## Rilke und Valéry: Eine Wahlverwandschaft

Anne Marie Roehr  
*Portland State University*

Follow this and additional works at: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/open\\_access\\_etds](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds)



Part of the [German Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

---

### Recommended Citation

Roehr, Anne Marie, "Rilke und Valéry: Eine Wahlverwandschaft" (1971). *Dissertations and Theses*. Paper 14.

<https://doi.org/10.15760/etd.14>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: [pdxscholar@pdx.edu](mailto:pdxscholar@pdx.edu).

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Anne Marie ROEHR for the  
Master of Arts in German presented July 22, 1971.

Title : Rilke und Valéry : Eine Wahlverwandtschaft.

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE :

[REDACTED]  
H.F. Peters  
Thesis Advisor

[REDACTED]  
R. Carol Healy  
Chairman, Dept. of Foreign Languages

[REDACTED]  
David T. Clark  
Dean of Graduate Studies

The German poet Rainer Maria Rilke was proficient in languages, and his favorite one was French. He had lived in Paris and had many friends in French literary circles. He exchanged letters with some of them before he even met them personally; such was the case with the French poet and writer Paul Valéry. However, before the two poets met, a "meeting of the minds" had taken place in the year 1921.

In the spring of 1921, after a lengthy period of silence, Rilke came across a copy of the Nouvelle Revue Française, a famous literary review, where Valéry had published his poem Le Cimetière Marin. Rilke's reaction was one of great enthusiasm and he began to read every work ever published by Valéry. As he learned more about the author, he became aware of various traits that they had in common; for instance, Valéry had also waited for inspiration for nearly twenty-five years, during which time

he had devoted himself to the study of mathematics. Rilke saw that this patience had been well rewarded, the result being such works as the long poem Le Cimetière Marin and the two dialogues Eupalinos ou l'Architecte and L'Ame et la Danse. This last work, published in December 1921, particularly impressed Rilke, and he voices his enthusiasm in numerous letters.

The purpose of this thesis is to show the existence of a relationship between Valéry's L'Ame et la Danse and Rilke's Sonette an Orpheus -written in February 1922- and how the death of a young dancer, Wera Ouckama Knoop, served as a "catalyst" and prompted the birth of the sonnets. The title "an Orpheus" will be explained by the fact that Rilke had previously dealt with the myth of Orpheus in various works, and that he saw a rapport between his own thoughts on the subject and the way Valéry handled it in his works. The numerous themes and symbols common to both works, and particularly the theme of metamorphosis, are the subject of an investigation, which leads to the influence of the dialogue on the sonnets, as well as to the possible influence of other works by Valéry.

In a special chapter, a discussion is undertaken to prove that dance is a mostly narcissistic art, and to examine the attitude of both poets toward it.

The conclusion shows that, in spite of their different outlooks on poetry and the world, Rilke and Valéry are an example of elective affinity (Wahlverwandtschaft) between two great minds.

RILKE UND VALERY  
EINE WAHLVERWANDTSCHAFT

by  
ANNE MARIE ROEHR

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS  
in  
GERMAN

Portland State University  
1971

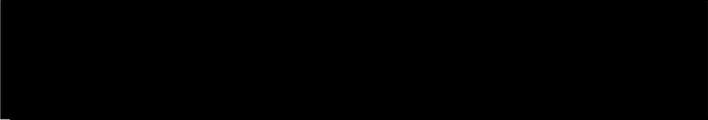
Für H. F. Peters

Er hat mich Heiterkeit gelehrt

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES :

The members of the Committee approve the thesis of  
Anne M. Roehr presented November 16, 1971.

  
\_\_\_\_\_  
H. F. Peters

  
\_\_\_\_\_  
Franz Langhammer

APPROVED :

  
\_\_\_\_\_  
R. Carol Healy, Chairman, Dept. of For. Lang.

  
\_\_\_\_\_  
David T. Clark, Dean of Graduate Studies

November 16, 1971

## ANERKENNUNG

Für die mir bei meiner Arbeit zuteil gewordene Hilfe möchte ich besonders den folgenden Personen danken:

Miss Myra Wilson, Portland State University Library, hat viele Bücher und Dokumente für mich besorgt; meine Mutter Henriette Brisset und meine Patin Marguerite Hurez haben mir Bücher und Bilder aus Paris geschickt; Monika Butcher hat mit den Korrekturen geholfen, und Heidi Owren hat die Arbeit maschinengeschrieben. Ich danke meinem Mann Frederic für seine Geduld und sein großes Verständnis in diesem Jahr.

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Professor Dr. Ernst Zinn und Herrn Walter Simon verpflichtet für die wichtigen Auskünfte, die sie mir gegeben haben.

Herrn Professor Dr. H. F. Peters danke ich herzlich für die Anregung und Betreuung dieser Arbeit und für die Ermutigung, die ich oft brauchte.

Portland, im Herbst 1971

Anne M. Roehr

## INHALTSANGABE

EINLEITUNG .....	1
I. DIE ENTSTEHUNG DES DIALOGS L'AME ET LA DANSE UND DER SONETTE AN ORPHEUS .....	7
L'Ame et la Danse .....	7
Die Entwicklung des Orpheus-Themas bei Rilke	12
Der Tod Weras - Die Geburt der Sonette ...	14
II. THEMEN UND SYMBOLE .....	20
Die kleineren Themen .....	20
Das Thema des Tanzes .....	23
Das Thema der Verwandlung .....	31
III. ÜBER DIE FORM UND DEN STIL DER SONETTE AN ORPHEUS .....	36
IV. RILKES SONETTE AN ORPHEUS BEI DENEN MAN DEN EINFLUSS VALERYS L'AME ET LA DANSE NACHWEISEN KANN .....	46
V. DIE SONETTE AN ORPHEUS BEI DENEN MAN DEN EIN- FLUSS ANDERER WERKE VALERYS NACHWEISEN KANN ...	65
Eupalinos und Orpheus .....	66
Valéry's Gedicht Orphée .....	67
Zwei Gedichte aus Charmes: Palme und Le Cimetière Marin .....	70
Narziß .....	85
VI. DER TANZ ALS NARZISSTISCHE KUNST .....	87
VII. RILKE UND VALERY : EINE GEISTESVERWANDTSCHAFT..	100
ANGEFÜHRTE WERKE .....	107

## BEMERKUNG

Wenn ich aus den Sonetten an Orpheus zitiere, benutze ich die Insel-Verlag Ausgabe, Band I, Seiten 731-771. Die Zitate aus L'Ame et la Danse stammen aus der La Pléiade-Nouvelle Revue Française-Gallimard Ausgabe, Band II, Seiten 148-176. Ich werde in dieser Arbeit folgende Abkürzungen benutzen:

RMR. S. W. I: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke, Frankfurt am Main: Insel Verlag. Band I, 1955.

II: Band II, 1963.

III: Band III, 1963.

IV: Band IV, 1965.

V: Band V, 1965.

VI: Band VI, 1966.

RMR. Br. Muzot: Rainer Maria Rilke. Briefe aus Muzot 1921-1926, Leipzig: Insel Verlag, 1936.

PV. nrf I: Paul Valéry. Oeuvres, volume I. Paris: La Pléiade-Nouvelle Revue Française-Gallimard, 1965.

PV. nrf II: Paul Valéry. Oeuvres, volume II. Paris: La Pléiade-Nouvelle Revue Française-Gallimard, 1966.

## EINLEITUNG

Wenn man an das Beherrschen fremder Sprachen denkt, stellt man sich vielleicht einen Studenten oder einen Diplomaten vor - selten einen Dichter. Es ist möglich, eine fremde Sprache fließend zu sprechen, die Umgangssprache zu beherrschen, damit man vom Essen und Trinken reden kann, und die Zeitung liest. Selten geschieht es, daß jemand eine fremde Sprache so gut beherrscht, daß es ihm möglich ist, sich mit den Dichtern des Landes zu unterhalten und ihre Werke zu lesen, zu verstehen und sogar zu übersetzen: ein solcher Mensch war Rainer Maria Rilke. Er konnte viele Sprachen, aber seine Wahlsprache, die er am liebsten hatte, war ohne Zweifel Französisch. Er hatte lange Zeit in Paris gelebt, viel über Paris geschrieben, war von Paris stark beeinflusst, und er hatte viele berühmte französische literarische Persönlichkeiten - André Gide, Edmond Jaloux, Romain Rolland, - kennengelernt. Mit einigen anderen wechselte er Briefe, bevor sie miteinander bekannt wurden. Das war der Fall mit dem französischen Schriftsteller und Dichter Paul Valéry.

Ehe sich die beiden Dichter kennenlernten, fand ein "Treffen der Geister" statt. Das Jahr dieses Treffens war 1921. Doch es ist schwer, sich zwei verschiedenere Geister vorzustellen. Yvette Deletang-Tardif schreibt:

Irisée, sans doute de celles qu'on nomme errantes,

L'étoile Rilke fait toujours signe, dans la nuit sidérale, à ce feu fixe et marin d'un étincelant bleu d'acier, qu'est l'étoile Valéry ... (1)

Rilke hätte als schillernder Stern herumschweifen müssen, wie jene Kometen, die in warmen Sommernächten gesehen werden. Er blinkt immer noch an den Valéry-Stern, der fern im Himmel steht und wie blauer Stahl leuchtet. Rilkes schaffendes Leben erscheint als keine Sonne, die stets scheint, sondern als eine Reihe von meteorischen Ereignissen: Das Stundenbuch, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, die Neuen Gedichte, zum Beispiel, tauchen auf und erblinden den Leser. Dann kommt eine lange Zeit der Ruhe, aber man ist nie sicher, ob es sich um die Ruhe nach einer Anstrengung oder um die Ruhe vor einem neuen Erdbeben handelt. Eine solche ruhige Zeit lag zwischen den Jahren 1912 und 1922, als Rainer Maria Rilke auf eine neue Erleuchtung wartete.

Bei Valéry war es anders. Er hatte das Schreiben völlig aufgegeben; fünfundzwanzig Jahre früher hatte er Mathematik studiert, dann schwieg er. Geduld war für ihn keine Selbstzuchtübung, sondern ein notwendiger Bestandteil, etwas Unvermeidliches, das vielleicht ein neues Werk gebären würde:

"Patience, patience,  
patience dans l'azur !  
Chaque atome de silence  
Est la chance d'un fruit mûr !" (2)

---

(1) Yanette Deletang-Tardif. "Deux amitiés de Rilke", Rainer Maria Rilke: Inédits, hors texte, études et notes (Paris: Librairie Les Lettres, 1952), S. 161.

(2) Paul Valéry. Palme, nrf I, S. 155.

Valéry hatte Geduld; warten war für ihn kein Kampf; er wartete überhaupt nicht auf die Inspiration und er hatte recht: diese vielen Atome der Stille brachten viele reife Früchte hervor: Le Cimetière Marin (Juni 1920); Eupalinos ou l'Architecte (März 1921); L'Ame et la Danse (Dezember 1921).

Valéry's Gedichte sind nicht schwer zu verstehen; man weiß, worüber er schreibt. Er benutzt eine sehr gehobene und vornehme Sprache und jedes Gedicht glänzt wie ein schön geschliffener Diamant, aber der Sinn ist fast immer klar. Bei Rilke ist es nicht immer so. Die Sprache ist schön, aber es ist selten leicht, den Sinn sofort zu verstehen. Rilke selber schrieb, nachdem er die Elegien und die Sonette an Orpheus vollendet hatte:

Sie erwähnen der (sic) Sonette an Orpheus: diese mögen dem Leser, ab und zu, etwas rücksichtslos gegenüberstehen. Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und Sich-mir-Auftragen, rätselhaftestes Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe. (3)

Was dem Leser unerklärt aussieht, ist wahrscheinlich unerklärbar, wie die religiösen Mysterien.

Aber es liegt im Wesen dieser Gedichte, in ihrer Kondensierung und Verkürzung ..., daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung des Gleichgerichteten, als mit dem, was man 'verstehen' nennt, allgemein erfaßt zu werden. (4)

schreibt Rilke an Nanny von Escher. An seine Frau Clara

-----  
(3) RMR. Br. Muzot. An Xaver von Moos. 20. April 1923. S. 195.

(4) RMR. Ibid. S. 220

schreibt er:

...Ich selbst habe diese Gedichte (die Sonette) ... erst jetzt, im Vorlesen, nach und nach begreifen und weitergeben gelernt; - mit kleinen Hilfen, die ich sie mitteilend einzufügen vermag, weiß ich der Verständlichkeit des Ganzen nun recht gut zu dienen, der Zusammenhang stellt sich überall her, und wo ein Dunkel bleibt, da ist es von der Art, daß es nicht Auf-Klärung fordert, sondern Unterwerfung. (5)

Im Frühjahr 1921 entdeckte Rainer Maria Rilke die Dichtung Paul Valérys, als er Le Cimetière Marin las und "überwältigend große Dichtung erkannte" (6). "La lecture de Valéry ... fut sans doute pour lui la dernière révélation", schreibt Pierre Desgraupes (7). Rilke zeigt in vielen Briefen, wie stark er von Paul Valéry beeindruckt wurde. Am 28. April 1921 schrieb er an seinen französischen Freund André Gide über seine "profonde émotion en lisant l'Architecte et quelques autres écrits de Paul Valéry..." (8); am 26. November 1921 schickte er Frau Gertrud Ouckama Knoop - deren frühgestorbenen Tochter Wera er die Sonette an Orpheus widmen wird - einen langen Brief, worin er seine Begeisterung über Valéry ausgießt:

... ich kenne ihn, seinen Inhalten nach, erst seit diesem Frühjahr, aber seither steht er mir unter den Ersten und Grössesten, - ja, Grossen. ....Ein Dichter,

---

(5) RMR. Ibid. S. 197-198.

(6) Karin Wais. Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen (Tübingen:Max Niemeyer Verlag, 1967), S. 15.

(7) Pierre Desgraupes. Rainer Maria Rilke (Paris:Collection "Poètes d'aujourd'hui". Pierre Seghers, 1970), S. 28.

(8) RMR. André Gide: Correspondances 1909-1926 (Paris:Corréa, 1952), S. 151

der sich in jenen Beschäftigungen nur neue Masse und Präzisionen geholt zu haben scheint, um das Grossartige seines Gefühlsraums und die Lage der darin erlebbaren Dinge unbestreitbar auszusprechen. Vielleicht kann ich Ihnen ein Fragment des Dialogs Eupalinos ou l'Architecte, das in einem der neueren Hefte der Nouvelle Revue Française abgedruckt ist, nächstens hinüberschicken. Soweit ichs überschaue, gibt es nichts aus den letzten Jahren, was ich lieber in Ihren Händen wüsste ...." (9)

An seine Freundin Lou Andreas-Salomé schreibt er auch über seine Übersetzung des Cimetière Marin und Valéry's langes Schweigen. "...und was seither von ihm ausgegangen ist, ist von der größten Besonderheit und Bedeutung" (10). Rilke las Valéry's Dialog L'Ame et la Danse im Dezember 1921 und war so begeistert davon, daß er vom 11. bis zum 26. Januar 1922 den ganzen Dialog für seine Freundin Baladine Klossowska (Merline) abschrieb.

Die vorliegende Arbeit versucht, einen bestimmten Einfluß Valéry's auf Rilke zu zeigen - und zwar den des Dialogs L'Ame et la Danse auf die Sonette an Orpheus. Es ist schon festgestellt worden, daß der Dialog im Dezember 1921 veröffentlicht wurde (11). Die Sonette wurden Februar 1922 vollendet. Wie es bei dem intuitiven Dichter üblich war, reagierte er plötzlich. Er wurde wie ein Feuer entzündet. Alles in Valéry's Werk berührte ihn: die Form, die Ideen, der Dichter selber. Er las alles, was Valéry veröffentlicht hatte. Er

---

(9) RMR. Br. Muzot. S. 49-50.

(10) Rilke - Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel (Zürich: Max Niehans Verlag; Wiesbaden: Insel Verlag, 1952), S. 458.

(11) Numéro Spécial de la Revue Musicale du 1er décembre 1921: Le Ballet au XIXème siècle, nrf, S. 1-32

brauchte aber einen "Katalysator", um sein eigenes Werk in die Welt zu bringen. Dieses Element war der Tod der neunzehnjährigen Tänzerin Wera Ouckama Knoop und die Lektüre der "Aufzeichnungen" ihrer Mutter, die sie ihm Januar 1922 sandte.

Am Neujahrstag (1922) las er den Bericht über den Tod Wera Ouckama Knoops, einer mit 19 Jahren verstorbenen angehenden Tänzerin aus dem Münchner Bekannten kreis. Die Klausur bewirkte endlich die Sammlung der schöpferischen Kräfte. Vom 2. bis 5. Februar 1922 entstand der erste Teil der Sonette an Orpheus, die "als Grabmal für Wera Ouckama Knoop" gedacht sind, in fast endgültiger Form. (12)

Ich werde auch zeigen, warum Rilke seine Sonette "an Orpheus" nannte. Er hatte sich schon oft mit der Figur des Orpheus beschäftigt und er trug die Idee wie eine Frucht, die noch nicht reif war, in sich, bis er Eupalinos las und den Titel seiner Sonette fand. Dann werde ich die zahlreichen Symbole und Themen der beiden Werke analysieren, und besonders das Thema der Verwandlung. Das wird mich auf den Einfluß des Dialogs auf die Sonette führen und auf den möglichen Einfluß anderer Werke Valérys. Zum Schluß werde ich versuchen zu zeigen, wie der Tanz eine Narzisstische Kunst ist und wie Rilke und Valéry, trotz ihrer verschiedenen Welt- und Dichtungsanschauungen, miteinander übereinstimmten und ähnliche Gedanken hatten, ehe sie sich kennenlernten.

---

(12) J. Steiner. "Rainer Maria Rilke" in: Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk; herausgegeben von Benno von Wiese (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965), S. 172.

## KAPITEL I

### DIE ENTSTEHUNG DES DIALOGS "L'AME ET LA DANSE" UND DER "SONETTE AN ORPHEUS" .

#### I. L'AME ET LA DANSE.

Wenn ein Wissenschaftler auch ein Dichter ist, würde er wie Paul Valéry schreiben, denn Valéry war ein Dichter des Geistes. Er interessierte sich für alles: Politik, Religion, den Ursprung der Ideen und für andere Schriftsteller - er schrieb sogar seinen eigenen 'Faust' - aber hauptsächlich war er an sich selbst interessiert. Ein Thema war ihm eine besondere Quelle des Erstaunens, und er mußte sich immer wieder darüber Fragen stellen. Dieses Thema war die Kunst. Er betrachtete die Kunst, insbesondere die Architektur, die Malerei und den Tanz, mit den Augen eines Forschers, mit der selben Technik, die Rainer Maria Rilke von Rodin lernte, um das Wesen der Dinge darzustellen. Valéry schrieb nicht über Themen, die ihn nicht faszinierten. Gaetan Picon schreibt:

Un essai n'a de valeur à nos yeux que si une passion singulière le gouverne et le marque: pas d'essai valable sans style.... Tout essai répond à une interrogation de la vie. (1)

Dieser Drang Valéry's war ohne Zweifel ein starker Wissensdurst.

---

(1) G. Picon. Panorama de la nouvelle littérature française (Paris: nrf-Gallimard, 1960), S. 252.

Wenn ein Thema ihn beschäftigte, wollte er mehr darüber erfahren: es wurde für ihn "eine Frage des Lebens". Man merkt, dass er beinahe immer Vorträge hielt oder Aufsätze schrieb über Themen, worüber er schon viel studiert und oft geschrieben oder gedichtet hatte. Doch über die Architektur und den Tanz schrieb er zunächst, als ob er Menschen brauchte, die mit ihm Ideen wechseln - oder seine eigenen Ideen prüfen konnten. Wenn seine eigenen Ideen nicht ganz klar waren, schrieb er in der Form eines Dialogs, um das Gesamtbild besser zu verstehen. Diese Technik war um so notwendiger, als Valéry manchmal für Zeitungen oder Zeitschriften schreiben sollte.

Der Dialog Eupalinos ou l'Architecte erschien 1921 (2). Die Zeitschrift Architectures hatte bei Valéry einen Aufsatz bestellt, der 115.800 Buchstaben lang sein und sich mit Architektur beschäftigen sollte. So schrieb er einen Dialog der Toten, wo Sokrates und Phädrus, als Schatten der Unterwelt, über den griechischen Architekten Eupalinos und seine Kunst diskutieren. Phädrus sucht die Schönheit und fragt sich, woher die Lust der Lebenden nach Ewigkeit stammt: sie wollen die Leichen der Toten bewahren; sie bauen Tempel, die unzerstörbar sind; sie schützen ihre Gedanken durch Harmonie gegen die Vergessenheit. Sokrates sucht die Wahrheit und nennt das Verlangen nach Ewigkeit einen "désir insensé". Weiter wird Orpheus erwähnt und man fragt sich, was er sucht: ist es die Liebe ? das ewige Leben ? Wie Rilke beschäftigte sich Valéry

-----  
 (2) nrf. 1. März 1921. Auszug aus Architectures.

mit der Idee des Orpheus. 1891 hatte er ein Gedicht, Orphée, geschrieben (3), und er entwickelte dieselbe Idee in Eupalinos. Ich werde später zeigen, daß Rilke wahrscheinlich von Eupalinos beeinflusst wurde, als er seinen Sonetten einen Titel gab.

Der Dialog L'Ame et la Danse findet in der Welt der Lebenden statt; Sokrates, Phädrus und der Arzt Eryximaque leben noch. Sie sitzen bei Tische nach einem langen, reichen Bankett und reden über die Speisen und Weine, die sie eben genossen haben, und über die Aufführung, und zwar den Tanz, die noch veranstaltet werden soll. Plötzlich laufen die Tänzerinnen herein: das Ballett wird eine kurze Zeit von den drei Freunden betrachtet und diskutiert, ehe die "Königin" Athikté eintritt. Die außerordentliche Schönheit ihrer Tanzbewegungen wird sehr bewundert und verschiedentlich interpretiert, bis sie am Ende ihres Tanzes in Ohnmacht fällt und, als sie wieder zu sich kommt, flüstert: "Que je suis bien!" Die letzten Worte des Dialogs, von Athikté gesprochen, sind: "Asile, asile, ô mon asile, ô tourbillon! J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses." (4) Ich war in dir, oh Bewegung, außerhalb aller Dinge.... Ich wundere mich nicht, daß Rilke diesen Dialog liebte ! Er hatte endlich eine Seele gefunden, die seiner gleich; einen Dichter, der sich vor Paradoxen nicht fürchtete, und der die beiden Seiten des Lebens als eine Einheit sah.

---

(3) Album de Vers Anciens, nrf I, S. 76

(4) PV. nrf I, S. 176

Über die Identität der Abwesenden und Anwesenden, die Einheit von Leben und Tod, die Nähe des Schreckens und der Heiligkeit, schreibt H.F. Peters: "But Rilke felt that these paradoxes, or, as he preferred to call them, these 'pure contradictions', only seemed so to us because of our incomplete insight." (5) Endlich gab es jemanden, der diese Einsicht besaß, und mit dem sich Rilke auf demselben geistigen Niveau unterhalten konnte. Viele Ideen, die in L'Ame et la Danse erscheinen, hatte Rilke schon früher behandelt. Diese Tatsache muß man als reine Ko-  
 inzidenz betrachten, da Valéry, der kein Deutsch konnte, Rilkes Werke nie las. Es ist leicht, sich Rilkes Freude vorzustellen, als er Valérys Gedanken über den Tod als Teil des Lebens las: Jeder lebende Mensch, meint Valéry, trägt in sich die Keime seines Todes; wenn er ißt, um seine Lebensbedürfnisse zu verrichten, nährt er auch seinen eigenen Tod. "Chacun, sans le savoir, donne équitablement ce qui leur revient, à chacune des chances de vie, à chacun des germes de mort qui sont en lui." (6) Ich werde dieses Thema später entwickeln. Valéry spricht weiter über die Gleichartigkeit der Wirklichkeit und der Lüge: "La vérité et le mensonge tendent au même but....C'est une même chose qui, s'y prenant diversement, nous fait menteurs ou véridiques." (7) Die Lüge und die Wirklichkeit sind zwei Seiten derselben Münze. Er erwähnt auch die

---

(5) H.F. Peters. Rainer Maria Rilke: Masks and the Man (Seattle: Univ. of Washington Press, 1960), S. 183.

(6) PV. nrf II, S. 149.

(7) PV. nrf II, S. 151.

Stille; die Tänzerin wird anfangen; alles steht still; es ist die Stille der Spannung; doch möchte man schreien, so gespannt ist alles in Erwartung. Phädrus drückt diese Tatsache durch ein neues Paradox aus: "Délicieux instant...Ce silence est contradiction...Comment faire pour ne pas crier: Silence!"(8) Viele andere Begriffe des Dialogs müssen Rilke begeistert haben; er hatte selbst oft von Wirklichkeit und Masken gesprochen, und er beschäftigte sich mit dem äußeren Aussehen der Dinge und der Rolle, die die Menschen in der Welt spielen. Dann las er:

Rien, sans doute, rien de plus morbide en soi, rien de plus ennemi de la nature, que de voir les choses comme elles sont ... O Socrate, l'univers ne peut souffrir, un seul instant, de n'être que ce qu'il est." (9)

Die Frage der Echtheit der Welt war für Rilke wichtig, und ich frage mich, was er über einen solchen Satz dachte: Ganz am Ende des Dialogs findet man den Satz, von Athikté ausgesprochen: "Je ne sens rien. Je ne suis pas morte. Et pourtant, je ne suis pas vivante." (10) Sieht man darin die Antithese zu Rilkes Doppelbereich, wo man gleichzeitig lebt und nicht lebt? Auf jeden Fall hatte Rilke alle diese Ideen vorher in seinem Werk behandelt, den Begriff der Verwandlung eingeschlossen. Aber dieser Begriff taucht in den Sonetten so häufig auf, daß ihm eine längere Erklärung in einem anderen Ka-

---

(8) PV. nrf II, S. 158.

(9) Ibid. S. 167-168.

(10) Ibid. S. 176

pitel gegeben wird. Wir haben gesehen, woraus der Dialog L'Amé et la Danse besteht. Jetzt werde ich zeigen, wie die Sonette entstanden.

## II. DIE ENTWICKLUNG DES ORPHEUS-THEMAS BEI RILKE.

Rilke hatte die Metamorphosen des Ovid in der Schule gelesen; nach J.F. Angelloz waren sie gegen 1921 wieder sein Lieblingsbuch. Er kannte den Sagenkreis des trakischen Sängers und Leierspielers Orpheus sehr gut. Auch wenn er ihn als einen Diener Apollos betrachtete, der "charmed all nature with his song" (11) und die vernünftige Musik pries - nicht die wilde, ungezähmte Musik wie sie bei Dionysos herrschte - hat er auch wissen müssen, daß "in der Gestalt des Orpheus dionysische und apollinische Momente enthalten waren." (12)

Schon einige Jahre vorher hatte er mit Rodin gelebt und gearbeitet. Rodins Statuen faszinierten ihn, wie man in seiner Rodin-Monographie sieht. Die Orpheus Figuren in Rodins Werkstatt hatten ihn stark beeindruckt. Er dachte an Orpheus als Gedicht-Thema und das Ergebnis war das Gedicht Orpheus, Eurydike, Hermes, 1904 geschrieben, und 1907 mit den Neuen Gedichten veröffentlicht. Dieses Gedicht war hauptsächlich eine Klage. Orpheus hatte Eurydike schon verloren; er ging in die

---

(11) W.K.C. Guthrie. The Greeks and their Gods (Boston: Beacon Press, 1954), S. 314.

(12) E. Buddeberg. Rainer Maria Rilke: Eine innere Biographie (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1954), S. 403.

Unterwelt, um sie in die Welt der Lebenden zurückzubringen und verlor sie noch einmal, für immer. Aber man bekommt den Eindruck, daß Eurydike, die schon tot ist, keine Sehnsucht nach dem Wiederleben fühlt. Orpheus klagt über das verlorene Mädchen und über die Tatsache, daß sie sich nicht nach der Welt sehnt. Geoffrey Hartman schreibt über das Gedicht und Eurydikes Haltung:

Eurydike at the mouth of the underworld appears in an inviolable state resembling death. In front of her is the ascending Orpheus. Her walk is gentle, heavy, uncertain....Eurydike represents the ideal harmony of the human and the physical." (13)

Else Buddeberg denkt an die Entwicklung Rilkes zwischen diesem Gedicht und dem Sonett I. 8, wenn sie schreibt:

Die Klage des Orpheus in den Neuen Gedichten ist nicht fähig, 'ein Sternbild unserer Stimme in den Himmel' zu halten. Erst viel später wird es einmal ein unentstelltes Sternbild sein, das der Klage 'Hauch nicht trübt'. (14)

In den Sonetten nennt Rilke den Dichter Orpheus 'einen Mund der Natur' (I.26). Man merkt, daß er diesen Begriff schon 1906 in einem der Neuen Gedichte, "den Tod des Dichters", erwähnt hatte:

"O sein Gesicht war die ganze Weite,  
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;..." (15)

Wir wissen auch, daß Rilke eine Reproduktion einer Federzeichnung von Giovanni Cima da Conegliano (um 1459-1517) besaß,

-----  
(13) G. Hartman. The unmediated Vision: The Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry (New Haven: Yale Univ. Press, 1954), S. 81.

(14) E. Buddeberg. op. cit., S. 328.

(15) RMR. S.W. I, S. 496.

ein Geschenk von Baladine Klossowska, die den jungen Orpheus mitten unter den Tieren zeigt. Dieses Bild hing an der Wand seines Arbeitszimmers in Muzot. Die Tatsache, daß er dieses Bild in seinem "uralten, gedankenvollen, dunklen Arbeitszimmer", wie Valéry es beschrieb, besaß, diese Tatsache beweist, daß er - vielleicht unbewußt - ein verborgenes Interesse an Orpheus behielt. Dieses Interesse, das in Rilkes Unterbewußtsein schlummerte, brauchte eine Art "Katalysator", um sich in den Sonetten völlig auszudrücken. Das wichtige Ereignis war der Tod der jungen Tänzerin Wera Ouckama Knoop. Es ist vielleicht nötig, hier einige Daten anzugeben.

### III. DER TOD WERA - DIE GEBURT DER SONETTE.

Die folgende Stelle wurde ungefähr 1904 geschrieben:

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte. Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern." (16)

Ist es möglich, daß Rilke nicht den Grafen von Brahe meinte, als er das schrieb, sondern sich selbst? Lebte nicht die junge Tänzerin Wera in seiner Erinnerung, genau wie er sie lebend gekannt hatte? Deshalb genügte die Nachricht ihres Todes nicht, um das Schaffen der Sonette zu veranlassen.

Wera war die Tochter des Ehepaars Gerhard und Gertrud Ouckama Knoop; Rilke hatte sie in München kennengelernt. Ger-

hard war gestorben und Rilke wechselte Briefe mit Gertrud, und Rilkes Tochter spielte mit der kleinen Wera und ihrer Schwester. Wera starb 1919 mit neunzehn Jahren an einer geheimnisvollen Drüsen-Erkrankung. Am 26. November 1921 schrieb Rilke an Weras Mutter, Frau Gertrud Ouckama Knoop. Der Brief ist lang und behandelt verschiedene Themen wie die Heirat seiner Tochter Ruth; die Rivalität zwischen Umgang und Arbeit während der Kriegsjahre; Erinnerungen an München; seine Entdeckung Valéry's, und zum Schluß bittet er um "irgendein kleines Ding, das Wera lieb gewesen ist, womöglich eines, das viel wirklich bei ihr war". (17) Am 1. Januar 1922 bekommt Rilke die Aufzeichnungen, die Frau Ouckama Knoop während der Krankheit ihrer Tochter führte. Der Eindruck auf Rilke ist plötzlich und stark. Er antwortet Frau Ouckama sofort. Der Brief, der mit "Was soll ich sagen?" anfängt, ist bestürzt und betrübt:

... Und nun gehts Wera an, deren dunkler seltsam zusammengefaßter Liebreiz mir so unsäglich unvergeßlich und so unerhört heraufgerufen ist, daß ich, im Augenblick, da ich dieses schreibe, Angst hätte, die Augen zu schließen, um ihn nicht mit einem Male mich, in meinem Hier- und Gegenwärtigsein, ganz übertreffen zu fühlen." (18)

Er fährt fort und spricht mit dem "Übermaß von Licht in dem Herzen des Mädchens", und man fühlt sofort, daß er dieses Übermaß unbedingt so schnell wie möglich in ein Werk umwan-

---

(17) RMR. Br. Muzot. S. 50.

(18) RMR. Br. Muzot. S. 83.

deln muß. Sie lebt weiter in ihm und muß im Bereich der Dichtung noch weiter leben: daher ist ihr Tod eigentlich unwichtig. Ein so schönes Wesen, frühgestorben, das sich mit der Musik und mit dem Tanz beschäftigte, das sein kurzes Leben dafür einsetzte, muß ein Dichter rühmen. Auch nachdem sie nicht mehr tanzen konnte, beschäftigte sie sich mit anderen Formen der Kunst. So schreibt Rilke viel später an Gräfin Margot Sizzo:

Dieses schöne Kind, das erst zu tanzen anfing und bei allen, die sie damals sahen, Aufsehen erregte, durch ihrem Körper und Gemüt eingeborene Kunst der Bewegung und Wandlung -, erklärte ihrer Mutter unvermutet, daß sie nicht länger tanzen könne oder wolle...;...In der Zeit, die ihr noch blieb, trieb Wera Musik, schließlich zeichnete sie nur noch -, als ob sich der versagte Tanz immer leiser, immer diskreter noch aus ihr ausgabe..." (19)

Als Rilke die Nachricht des Todes Weras und die Aufzeichnungen ihrer Krankheit und ihres Todes empfing, befand er sich schon in einem erregten Zustand: er hatte das Werk Valéry's im selben Jahr entdeckt und war sehr begeistert davon. Sein Geist war für die Verwandlung eines Ereignisses wie Weras Tod besonders empfänglich. Nach Renée Lang war die Begegnung zwischen Rilke und Valéry das Haupterlebnis des dichterischen Lebens Rilkes: "La rencontre de Valéry fut pour Rilke l'événement de sa vie poétique." (20) Trotz der Entdeckung von Valéry's Werk hätte er die Sonette wahrscheinlich nicht geschrieben, hätte Wera gelebt. Ihr Tod und die Lektüre der Aufzeichnungen waren

---

(19) RMR. Brief an Gräfin Margot Sizzo. 12. April 1923.

(20) RMR. André Gide. op. cit. S. 152.

genau so bestimmend für das Schaffen der Sonette wie die Entdeckung Valéry's. Rilke nennt sie "ein rätselhaftes Diktat". Man erinnert sich, daß Valéry's L'Ame et la Danse im Dezember 1921 erschien; daß Rilke den Essay las; daß er dazwischen von den Aufzeichnungen der Frau Ouckama Knoop Kenntnis nahm; daß er schon seine eigenen Ideen über Orpheus in sich trug. Man muß auch annehmen, daß er Valéry's Gedicht Orphée gelesen hatte. (21)

Ich sehe in den Sonetten an Orpheus ein typisches Phänomen der "Kristallisation". Alle die verschiedenen Elemente tiefen in einen Punkt zusammen, und das Ergebnis war der schillernde Diamant, mit fünfundfünfzig Facetten geschliffen, "Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop", das man die Sonette an Orpheus nennt.

Der erste Teil der Sonette wurde zwischen dem 2. und dem 5. Februar 1922 geschrieben oder, wie Rilke schreibt, war "ihm geschenkt worden" (22). Am 7. Februar schickte er eine Abschrift an Frau Ouckama Knoop: "Sie werden beim ersten Einblick verstehen, wieso Sie die Erste sein müssen, sie zu besitzen".(23) Im selben Brief macht er klar, daß "nur ein einziges Sonett, das vorletzte, XXIVe (jetzt XXVe), ruft in die-

-----  
 (21) Rilke übersetzte dieses Gedicht etwas später. C.F. MacIntyre sagt, daß Rilke das Gedicht schon übersetzt hatte, ehe er die Sonette schrieb; gibt aber kein Datum. (RMR. Sonette an Orpheus, with English translations by C.F. MacIntyre. Berkeley: Univ. of California Press, 1964. S. IX).

(22) RMR. Br. Muzot. S. 98

(23) Ibid.

se, ihr gewidmete Erregung Weras eigene Gestalt". Die anderen Sonette bilden eine Art Rahmen um dieses XXVe, oder vielmehr einen Weg zu dem Gipfel - "ein Tempel, um das Bild gebaut", schreibt Rilke am 8. Februar 1922 an Nanny Wunderly Volkart (unveröffentlichter Brief):

Denn, so aufgelöst der Bezug auch ist..., er beherrscht und bewegt den Gang des Ganzen und durchdrang immer mehr - wenn auch so heimlich, daß ich ihn nach und nach erst erkannte - diese unaufhaltsame, mich erschütternde Entstehung. (24)

Der zweite Teil folgte dem ersten sofort: am 18. Februar 1922 waren die Sonette vollendet. Das Hauptthema des zweiten Teils - die Verwandlung - wird später behandelt werden.

Das Mädchen, wie Eurydike, war frühgestorben und konnte nicht in die Welt zurückkehren; Rilke, die Rolle des Orpheus spielend, konnte versuchen, sie durch seine Lieder zurückzubringen. Die Sonette sind ein Denkmal für Wera Ouckama Knoop - so lautet die Widmung - aber der Titel widmet die Sonette Orpheus, dem Sänger- Dichter; den, der rühmt; Rilke selber ! Es handelt sich hier um ein kompliziertes Phänomen, dessen beide Seiten eng verbunden sind und dessen ursprüngliche Idee schon aus der ersten Elegie her stammt: "Schließlich brauchen sie uns nicht mehr, die Frühentrückten", (25) sagt Rilke; aber doch, sie brauchen den Dichter, um weiter zu leben, genau wie Wera Rilke brauchte:

---

(24) Zitiert in J.R. von Salis. Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre (Frauengeld/Leipzig: Verlag von Huber & Co., 1938)

(25) RMR. S.W. I, S. 688, Zeile 86.

Aber wir, die so große  
Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft  
seliger Fortschritt entspringt -: könnten wir sein  
ohne sie ? (26)

Die Antwort muß negativ sein, besonders bei Rilke, für den Frühgestorbene eine so wichtige Rolle spielten. Rilkes Werk ist nicht nur eine Apotheose der frühgestorbenen Tänzerin - auch wenn nur ein einziges Sonett Wera selbst gewidmet ist, beschäftigen sich viele andere Sonette mit dem Tanz im allgemeinen - sondern eine Selbstverherrlichung des Dichters durch den Dichter. Hans Egon Holthusen schreibt:

Der Autor der Sonette feiert sich selbst und seine Produktivität und in ihr alle 'schenkenden' Kräfte der Erde: man kann den ganzen Zyklus verstehen als ein Dankopfer für die gnädig gewährte Vollendung der Dui-neser Elegien. (27)

Diese Tatsache nimmt von den Sonetten nichts weg, und macht sie im Gegenteil vielleicht interessanter, weil mannigfaltiger. Eine andere Tatsache wirkt in derselben Weise: der Einfluß Paul Valéry's auf die Sonette. Ich werde zuerst die verschiedenen Themen untersuchen, und dann ausführlich den Begriff des Tanzes und der Tänzerin diskutieren; dann werde ich das besondere Thema der Verwandlung in Valéry's und Rilkes Werk behandeln.

---

(26) RMR. S.W. I, S. 688, Zeilen 87-89

(27) H.E. Holthusen. Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg: Rowohlt, 1958), S. 150.

## KAPITEL II

### THEMEN UND SYMBOLE.

In dieses Kapitel gehören die kleineren Themen, die Valéry im Dialog L'Ame et la Danse behandelt, und die in den Sonnetten an Orpheus zu finden sind; dazu kommen das wichtige Thema des Tanzes und das Hauptthema der Sonette: das Thema der Verwandlung.

#### I. DIE KLEINEREN THEMEN

Wenn man die Sonette liest, findet man viele Einzelheiten, die in L'Ame et la Danse erscheinen. Ich werde noch nicht die vielen Stellen erwähnen, wo das Thema der Verwandlung erscheint; diese werden später behandelt. Ich werde nur die kleineren Themen verzeichnen, wie man sie später in Rilkes Werk findet, ohne sie zu vergleichen. Ein späteres Kapitel wird sich damit befassen.

Valéry erhellte ein Verhältnis zwischen Gehör und Gesicht; zwischen Musik und Tanz. Als er die Tänzerinnen beobachtete, bemerkte Sokrates, daß er sie durch das Gehör "sieht", auch wenn er seine Augen schließt; wenn er seine Ohren verstopft und die Tänzerinnen nur anschaut, kann er trotzdem die Zithern hören:

Elle cède, elle emprunte, elle restitue si  
exactement la cadence, que si je ferme les yeux,

je la vois exactement par l'ouïe. Je la suis, et je la retrouve, et je ne puis jamais la perdre; et si, les oreilles bouchées, je la regarde, tant elle est rythme et musique, qu'il m'est impossible de ne pas entendre les cithares." (1)

Dies geschieht, weil die Tänzerin sich genau mit dem Rhythmus der Musik bewegt. Der Ton und die rhythmischen Bewegungen der Tänzerin sind so eng verbunden, daß es unmöglich ist, sie auseinander zu halten. Der Tanz und die Musik sind wie eingewoben: "...l'oreille est merveilleusement liée à la cheville." (2)

Das Thema des Baumes im Verhältnis zu der Tänzerin erscheint auch in L'Ame et la Danse. Phädrus versucht, die tanzenden Mädchen zu beschreiben, aber er findet nicht genügend Worte dafür. Man bekommt den Eindruck, daß ihre vielen Figuren, die sich schnell und kunstvoll zusammen bewegen, ihn schwindlig machen. Er vergleicht sie mit Fackeln, mit vergänglichen Péristylen, mit Weingeländen, mit Säulen, und schließlich mit Bäumen. Das erfreulichste Bild für ihn ist das Bild eines Baumes, dessen schöne Zweige der Wind der Musik bewegt: "C'est un bosquet aux belles branches, tout agitées par les brises de la musique." (3) Valéry schreibt später: "la cime adorable de sa tête" (4) und "Et comment cette tête si petite et serrée comme une jeune pomme de pin..." (5);

---

(1) PV. nrf II, S. 152.

(2) Ibid.

(3) Ibid. S. 154.

(4) Ibid. S. 157.

(5) Ibid. S. 161.

er vergleicht also die Tänzerin mit einer Kiefer.

Das Thema der Nachdenklichkeit, des "In-sich-seins", war ein Lieblingsthema Rilkes; man findet es auch bei Valéry, als die Tänzerin ihre Augen schließt und ganz in sich ist, allein mit ihrer Seele, mit dem zukünftigen Ereignis beschäftigt:

"Elle est toute entière dans ses yeux fermés, et toute seule avec son âme, au sein de l'intime attention... Elle se sent en elle-même devenir quelque événement." (6)

Sie ahnt etwas Neues, das sie werden soll. Sokrates bemerkt später: "Elle reposerait immobile au centre même de son mouvement...isolée, isolée, pareille à l'axe du monde." (7)

Ein besseres Beispiel des "In-sich-seins" wäre schwer zu finden !

Man hat schon gesehen, daß der Tanz und die Musik im engen Verhältnis stehen. Jetzt beschreibt Phädrus, wie der Tanz anfängt; die Tänzerin scheint die Müdigkeit und die Dummheit der Erde zu verwischen und "voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs." (8)

Das Thema der Flamme wird von Valéry und von Rilke beinahe im selben Sinn benutzt; für Valéry-Sokrates stellt die Flamme die Verwandlung durch den Tanz dar, und für Rilke ist die Flamme ein Beispiel der Verwandlung.

---

(6) Ibid. S. 158.

(7) Ibid. S. 174.

(8) Ibid. S. 160.

Die Bewegungen des Leibes spielen auch eine große Rolle, besonders das Drehen am Ende des Tanzes; dieselbe Bewegung wird von Rilkes Tänzerin benutzt.

Valéry berührt das Thema des Todes in einer Weise, die Rilke gefallen haben mag. Man ahnt den rilkischen Begriff des Doppelbereichs; die Tänzerin Athiktéstirbt nicht, aber Sokrates denkt plötzlich, daß sie sterben könnte, und ganz am Ende ihres Tanzes fällt sie um, als ob sie tatsächlich gestorben wäre. Der Leser erlebt einen Mittelzustand zwischen dem Leben und dem Tod, den er als eine Synthese beider betrachten kann - wie Rilkes Doppelbereich.

Ich habe die kleineren Themen betrachtet, die Valéry behandelte, und die man in einigen der Sonette wiederfindet. Jetzt kommt das wichtige Thema des Tanzes, das ich ausführlich untersuchen möchte.

## II. DAS THEMA DES TANZES.

L'Ame et la Danse ist eine Gelegenheits-Arbeit Valéry's. Der Dialog wurde für eine Sonderausgabe der Revue Musicale bestellt, die dem Ballett im 19. Jahrhundert gewidmet sein sollte (9). Valéry hatte große Freiheit für die Verarbeitung dieses Themas, und er durfte seine Kunst frei entfalten. Man kann einen Tisch bei einem Schreiner bestellen, und in einer Woche wird ein Tisch geliefert: vier Beine und eine Tischplat-

-----  
 (9) Numéro Spécial de la Nouvelle Revue Musicale du 1er décembre 1921: Le Ballet au XIXème siècle. Editions nrf.

te; wenn der Schreiner auch ein Künstler ist, bekommt man einen Tisch, dessen Beine schön gefügt sind und dessen Platte wie ein Spiegel glatt gehobelt ist; einen Tisch, an dem man Gefallen findet. Eine solche Arbeit ist der Dialog L'Ame et la Danse. Der Tanz wird von Valéry als wissenschaftlicher Gegenstand betrachtet. Die drei Protagonisten des Dialogs äußern ihren eigenen Standpunkt über den Tanz: für Eryximaque ist der Tanz einfach, was er sieht: "N'est-ce (la danse) pas ce que nous voyons? - Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même?" (10). Phädrus sucht ein Bild: für ihn stellt die Tänzerin Athikté alle möglichen Seiten der Liebe dar. Dann ist sie eine Welle im Ozean. Für den Denker Sokrates kann der Tanz nichts anderes als alles (11) sein; er stellt nichts und alles dar; die Liebe und das Meer; das Leben und das Denken:

Nulle chose, cher Phédre. Mais toute chose, Eryximaque. Aussi bien l'amour comme la mer, et la vie elle-même, et les pensées... Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses?" (12)

Diese reine Tat der Verwandlung ist mächtig genug, die Tänzerin in den Doppelbereich zu führen: während einer kurzen Zeit wird sie mit Orpheus identifiziert; sie fällt in Ohnmacht, als ob sie gestorben wäre, und kommt ins Leben zurück und erzählt, wie schön es war. Dieses Wunder konnte sie nur durch den Tanz vollenden, wie Orpheus durch seinen Gesang.

Für Rilke waren der Tanz und die Tänzerin Keimzelle der

---

(10) PV. nrf II, S. 162.

(11) Mein Kursivdruck.

(12) PV. nrf II, S. 165.

Sonette. Der Leser sieht sofort, daß die Sonette nicht auf Bestellung geschrieben wurden: zuviele Elemente bestimmen das Gesamtbild der Sonette. Der Tod der jungen Tänzerin Wera Ouckama Knoop scheint ein Schlüssel gewesen zu sein, der die Tür für eine Vielzahl von Themen und Symbolen öffnete, unter anderen den Tanz. Man muß sich erinnern, daß die Sonette zwar Wera gewidmet, aber "an Orpheus" gerichtet sind; Rilke brauchte nicht nur über den Tanz zu schreiben. Da Valéry für eine dem Tanz gewidmete Sonderausgabe schreiben mußte, und den Dialog L'Ame et la Danse nannte, mußte er das Thema des Tanzes ausführlich behandeln.

Was bedeutet der Tanz für Rilke? Wie für Valéry, ist der Tanz eine reine Metamorphose; ein fortwährendes Wechseln des Leibes zwischen "Ruhe und Bewegung". Jacob Steiner schreibt:

... Es wird in sich wesentlich, indem es strukturell erschaut wird: etwa der Reiter (I.11) oder noch deutlicher die Tänzerin (II.18), deren Pirouette als wachsender und sich entfaltender Baum, dann wieder als Krug und Vase gesehen wird, so daß Bewegung und Ruhe, mithin auch Zeit und Zeitlosigkeit in dem neuen Aspekt der Figuren zusammenfallen. (13)

In der vierten Elegie, 1915 geschrieben, erwähnte Rilke den Tänzer, aber in einem negativen Sinn; der Tänzer war eine "halbgefüllte Maske", der er sogar die Puppe vorzog! Zur Zeit der Sonette hat sich sein Begriff des Tänzers offensichtlich geändert. Jetzt ist er keine Maske - eine Art unvollendeter oder versteineter Verwandlung - sondern die Verwandlung selbst.

-----  
 (13) J. Steiner. "Rainer Maria Rilke" in: op. cit. S. 175.

Ich will noch ein Wort über die Form des Tanzes für Valéry und Rilke sagen: Ich habe mich gefragt, was für einen Tanz sie beobachteten, ehe sie schrieben. Es gibt viele Formen des Tanzes, worüber ich hier nicht zu sprechen brauche. Aber wenn man L'Ame et la Danse zum ersten Mal liest, kann man sich fragen, ob der Tanz Athiktés ein Tanz des griechischen Altertums oder ein klassisches Ballett ist.

Es ist möglich, aber nicht bewiesen, daß Valéry Isadora Duncan tanzen sah. Sie starb 1927 und war in Paris sehr bekannt. Agnès de Mille schreibt:

She placed dancing on a par with religion, reversing 2000 years of frivolity. She returned to the ancient concept of dance as the mother of the arts, dance as a form of worship. She believed dancing should be harmonious and simple, that is, stripped of all needless ornamentation." (14)

Da Valérys Dialog zwischen drei Griechen stattfindet, könnte man meinen, daß der Tanz ein griechisch-inspirierter sei, wie der Tanz der Isadora, besonders wenn man die Beschreibung am Anfang liest:

Elle commence, vois-tu bien? par une marche toute divine, c'est une simple marche circulaire... Elle commence par le suprême de son art, elle marche avec naturel sur le sommet qu'elle a atteint." (15)

Dazu Agnès de Mille über Isadora Duncan:

She rediscovered the human walk, the run, the easy natural spring and jump, the emotional use of heads and arms and hands. Her basic theory was that all movement derives from simple walking, running, skipping, jumping and standing." (16)

---

(14) A. de Mille. The Book of the Dance. (New York: Golden Press, 1963), S. 135-136

(15) PV. nrf II, S. 156.

(16) Ibid. S. 136.

Der Vergleich hört hier auf. Die Tänzerin Athikté fängt in der Tat mit einem einfachen Gang an. Aber das beweist nicht, daß es sich um einen griechischen - oder griechisch-inspirierten modernen - Tanz handelte: die meisten Primaballerinas treten auf die Bühne mit einfachem Gang, oft nicht einmal auf den Zehenspitzen. Andererseits findet man kaum einen Hinweis über die wirkliche Natur des griechischen Tanzes. Es gibt einige Bilder, aus denen die Art des Tanzes gefolgert werden kann. John Martin schreibt in seinem Buch Introduction to the Dance:

There is nobody now living who has any definite knowledge on how the Greeks of the classical era danced, nor has any such knowledge existed in the world for many centuries. (17)

Es kann sein, daß Martin, der sein Buch 1939 schrieb, sich täuschte, vielleicht da er das Büchlein Paul Valéry, Philosophe de la Danse, von André Levinson, 1927 veröffentlicht, nicht gelesen hatte. In diesem Buch erwähnt André Levinson eine These von Maurice Emmanuel:

Il y a quelque trente ans, M. Maurice Emmanuel établissait, dans la plus imprévue des audacieuses thèses, l'analogie partielle mais saisissante entre le ballet moderne et l'orchestrique grecque. C'est accoudé sur ce livre, témoignage à décharge, que M. Paul Valéry a dû rédiger certains passages de son dialogue. (18)

Und Valéry selbst schrieb, nachdem Louis Séchan ihm 1930 ein Buch über den griechischen Tanz geschickt hatte, daß er viel

-----  
 (17) J. Martin. Introduction to the Dance (Dance Horizons, Brooklyn, N.Y.: W.W. Norton & Co., Inc., 1939), S. 100.

(18) A. Levinson. Paul Valéry, Philosophe de la Danse (Paris: La Tour d'Ivoire, 1927), S. 16.

daraus gelernt hatte, was er vorher nicht wußte. Er gesteht, daß er Emmanuel erst las, als er seine Arbeit schrieb; daß der beständige Gedanke des Dialogs ein physiologischer ist, und daß der Tanz "le type de l'échappée" darstellt:

La pensée constante du Dialogue est physiologique, - depuis les troubles digestifs du début prélude, jusqu'à la syncope finale. L'homme est esclave du sympathique et du pn. (sic) gastrique. Sensations somptuaires, mouvements de luxe, et pensées spéculatives n'existent qu'à la faveur du bon vouloir de nos tyrans de la vie végétative. La danse est le type de l'échappée. (19 & 20)

Es ist nicht nur nie bewiesen worden, daß Valéry Isadora Duncan tanzen sah, sondern André Levinson, der Valéry kannte, sagt, daß Valéry für seine Tänzerin kein lebendiges Vorbild, sondern ein Spiel von Lichtbildern benutzte:

M. Paul Valéry n'a pas, quant à lui, déserté son chez-soi pour calquer sur modèle vivant les personnages de sa fiction. Nulle danseuse n'a, que je sache, franchi son seuil. Une cursive confidence du maître me mit sur la trace des références qui lui servirent. C'est tout bonnement un jeu de photographies qui donnent, pour divers pas de points du corps de la danseuse, particulièrement de la tête et des pieds ou de la main. (21)

Diese Technik wurde von Professor Soret in Genf erfunden, und von Professor Marey als "chronophotographie" weiter entwickelt. Es ist interessant zu sehen, wie diese Technik der Technik Rodins gleicht: Um die ununterbrochene Bewegung eines Tänzers durch seine Bildhauerkunst zu zeigen, machte er kleine Bilder - meistens aus Ton - wo eine Figur vier Beine

---

(19) PV. nrf II, S. 1407.

(20) Mein Kursivdruck.

(21) A. Levinson op. cit. S. 29.

und Arme hatten, die zwei aufeinanderfolgende Tanzbewegungen darstellten. Ich frage mich, ob Rilke einige dieser Bilder sah.

Schon ehe ich André Levinsons Buch las, ahnte ich, daß Valéry's Tanz ein klassisches Ballett war. Levinson bestätigte meine Überzeugung. Man braucht wirklich nur etwas über das Ballett zu wissen, oder selbst zu tanzen, um keinen Zweifel zu haben. Alles wird klar, als Phädrus die Tänzerin Athikté und ihre Bewegungen beschreibt:

Elle semble d'abord, de ses pas pleins d'esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs ... Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations? ... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée ... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent et qui s'envolent! ... Qu'ils sont habiles, qu'ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu! ... Ces deux pieds habillent entre eux, et se querellent comme des colombes! ... Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain! ... Ils s'emportent ensemble, et se choquent dans l'air, encore ... (22)

Niemand, der ein klassisches Ballett gesehen hat, kann mehr zweifeln. Die Tänzerin führt Figuren auf Zehenspitzen (Levinson behauptet sogar, daß sie mit der fünften Fuß-Stellung anfängt), macht Luftsprünge und zeichnet Arabesken auf den Boden. Die Beschreibung ist viel zu präzise um nicht Ballett zu sein.

Als Rilke im Hotel Biron in Paris wohnte, lernte er die

amerikanische Tänzerin Isadora Duncan kennen; sie wohnte auch dort und benutzte ein Zimmer des Hotels für ihre Tanzproben. Diese Tatsache aber scheint Rilke nicht sehr beeinflußt zu haben - selbst wenn sie Rodin beeinflusste. Es ist nicht bekannt, ob Rilke Wera tanzen sah, und nirgends schreibt er über ihre wirkliche Tanzart, klassisch oder griechisch. Ich glaube, daß für Rilke die Tanzform Weras nicht wichtig war. Der Tanz war für ihn - trotz Rodins Lehre - etwas Abstraktes, etwas, daß man auf der Höhe der Verwandlung findet.

In einem Aufsatz über Rodins Tänzer schreibt Mario Amaya:

Movement to Rodin was the absolute expression of life and when he wasn't drawing or sculpting dancers, he was watching them perform. The classical ballet did not interest him; it was the new innovators of dance such as Loie Fuller, Isadora Duncan, the French Cancan dancers and, of course, Nijinsky, on whom he fixed his attention. (23)

Von Rodin lernte Rilke die Technik des Schauens; dadurch studierte er das Wesen der Dinge, aber nirgends findet man ein Gedicht von Rilke, das einen Tänzer wirklich beschreibt - außer der Spanischen Tänzerin, und dieses Gedicht, in der Zeit der Neuen Gedichte entstanden, hat mit den Sonetten nichts zu tun.

In Griechenland war der Tanz mit Religion und mit Drama verbunden. So sagt Julius Portnoy:

In Greece, the dance was associated with religion

-----

(23) M. Amaya. "Rodin's Dancers" in Dance and Dancers (Basingstoke, Hants. England: Hansom Bokks Ltd., March 1963), S. 24.

and the drama. The form of the dance became highly stylized; every movement a dancer made had a symbolic significance. (24)

Vielleicht könnte man annehmen, daß der Tanz für Rilke - im Zusammenhang der Sonette an Orpheus eine religiöse Mitbezeichnung hat? Vielleicht betrachtet er die Tänzerin als eine Art Priesterin des singenden Gottes Orpheus? Sie hat auf jeden Fall viel mit der Verwandlung zu tun. Philippe Jaccottet nennt Wera "une Eurydice qui avait changé l'adieu en danse". (25)

### III. DAS THEMA DER VERWANDLUNG.

Der Satz von Sokrates, der in diesem Kapitel schon zitiert wurde, heißt: "Ne sentez-vous pas qu'elle (la danse) est l'acte pur des métamorphoses?" (26) Die ganze Arbeit Valéry hat sehr viel mit der Verwandlung zu tun, und dieses Thema, Rilkes Lieblingsthema schon in früheren Werken, wurde in den Sonetten ausführlich entwickelt. Ich bin sicher, daß sowohl Valéry als Rilke, von der berühmten Behauptung Mallarmés beeinflusst wurden:

...A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme mais une métamorphose (27) résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc..

---

(24) J. Portnoy. Music in the Life of Man (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963), S. 135.

(25) P. Jaccottet. Rilke par lui-même (Paris: Editions du Seuil, 1970), S. 161.

(26) PV. nrf II, S. 165.

(27) Mein Kursivdruck

et qu'elle ne danse pas, suppléant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée (28) autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème, dégagé de tout appareil du scribe. (29)

Daß die Tänzerin keine Frau, die tanzt, ist, ist keine logische Behauptung; aber wenn man weiter denkt, wird sie logisch: wenn die Tänzerin die reine Tat der Verwandlung darstellt - in sich selbst auch ein Widerspruch - ist sie "kein Ding und alle Dinge", wie Sokrates es ausdrückt. Sie ist eine Frau und keine Frau, sie tanzt und sie tanzt nicht. Ich sehe wie Mallarmés Bemerkung beiden Dichtern gefallen haben mag!

Valéry änderte seine Anschauung des Tänzers nie. Später - 1936 - schrieb er in seinem Aufsatz Philosophie de la Danse:

C'est que la danse est un art déduit de la vie même puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain; mais action transposée (30) dans un monde, dans une sorte d'espace-temps, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique. (31)

Der Tanz ist für ihn immer noch eine Verwandlung (Rilke kam zu diesem Schlusse auf anderen Wegen), und man sieht wie wichtig das Thema in dem Dialog ist. Schon am Anfang bemerkt Sokrates, daß der Mensch, der ist, seinen Leib und seinen Geist

---

(28) Mein Kursivdruck

(29) S. Mallarmé. "Crayonné au Théâtre" in Ballets (Paris: nrf, La Pléiade, 1945), S. 305.

(30) Mein Kursivdruck

(31) PV. nrf II, S. 1391.

nährt, und - o schönes rilkisches Bild! - sein Leben und seinen Tod gemeinsam wachsen läßt:

...J'admiraissilencieusement les actes de tous ces corps qui se nourrissent. Chacun, sans le savoir, donne équitablement ce qui leur revient, à chacune des chances de vie, à chacun des germes de mort qui sont en lui. Ils ne savent pas ce qu'ils font, mais ils le font comme des dieux. (32)

Wir werden später sehen, wie Rilke diesen Begriff entwickelt. Dann spricht Sokrates über den Widerspruch zwischen Wahrheit und Lüge, und schließt, daß beide dasselbe sind, die den Menschen manchmal zu einem Wahrheitsagenden, manchmal einen Lügner machen: "C'est une même chose qui, s'y prenant diversement, nous fait menteurs ou véridiques" (33), und daß es die Natur des Lebens ist: "N'est-elle (la vie) pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même..." (34). Das Leben ist nichts anderes als ein Zyklus von Widersprüchen, die sich stets wiederholen und eine immer wiederkehrende Verwandlung schaffen. Dasselbe Phänomen geschieht nachdem die Tänzerin ihre Augen wieder öffnet: die Musik verändert ihre Seele: "La musique lui change son âme" (35) und sie ändert ihren eigenen Willen: "Jouissons de l'instant très délicat où elle change de volonté" (36). Eryximaque liebt nichts so sehr als

---

(32) PV. nrf II, S. 169.

(33) Ibid. S. 151.

(34) Ibid.

(35) Ibid. S. 159.

(36) Ibid.

was gleich geschehen wird. Der Leser lebt in einer Atmosphäre der reinen Spannung vor der Verwandlung. Nichts steht still, und diese Wirkung wird durch die Beschreibung des Balletts erhöht, und weiter durch die Beschreibung der Zuschauer. Jede Bewegung der Tänzerin wird ein Bild; das Bild ändert sich; es ist ein Feuerwerk der Verwandlungen:

Elle trace des roses, des entrelacs, des étoiles de mouvement, et de magiques enceintes ... Elle bondit hors de cercles à peine fermés ... Elle bondit et court après des fantômes! ... Elle cueille une fleur, qui n'est aussitôt qu'un sourire! ... Oh! comme elle proteste de son existence par une légèreté inépuisable! ... Elle s'égare au milieu des sons, elle se reprend à un fil ... C'est la flûte secourable qui l'a sauvée! o mélodie! ... (37)

Welche Überraschung! Rilke muß freudig bewegt gewesen sein, als er diese Stelle las! Valéry hatte nichts vergessen, sogar die Rose ist da, Rilkes Lieblingssymbol der Verwandlung!

Wie kann man das alles weiter verwandeln? Sokrates gibt eine Antwort: kommt es darauf an, wie man die Sache sieht? Ist diese schöne, geschickte Tänzerin nicht völlig lächerlich? Ist sie nicht wahnsinnig? Ihre Glieder kämpfen auf dem Boden und in der Luft; ihr Haupt beugt sich zurück; ein Fuß steht, wo ihr Haupt sein sollte; das Bild ist unsinnig: "Tu peux donc, suivant ton humeur, comprendre, ne pas comprendre; trouver beau, trouver ridicule, à ton gré" (38), ruft Eryximache, beinahe entrüstet aus. In den Sonetten gelang es Rilke, das Schreckliche in Schönheit zu verwandeln: "The poet trans-

---

(37) PV. nrf II, S. 162.

(38) Ibid. S. 163.

forms the world into the word", schreibt H. F. Peters (39). Der schwere Tod Weras wurde in schöne Dichtung verwandelt. Rilkes Tänzerin ist nicht nur das frühgestorbene Mädchen, sondern auch das Bild der Verwandlung. Das Opfer von Weras Jugend an den Tod hat sich in Gesang verwandelt. Henry Hatfield, in seinem Buch Modern German Literature hat es auch gesehen: "Rilke transforms raw experience into works of art, imparting to it a kind of reality which mere life does not have." (40) Oder, wie Wolfgang Stammer es knapp ausdrückte: "Das Wesen der Dinge, der Tiere und der Menschen will er fassen, nicht den augenblicklichen Eindruck." (41) Er hätte hinzufügen können, daß Rilke dieses Wesen durch intensives Schauen fand, und daß er, durch sein Streben nach einem "state of pure receptivity" (42) die gründlich sich verwandelnde Natur dieses Wesens entdeckte.

---

(39) H. F. Peters. Op. cit. S. 154.

(40) H. Hatfield. Modern German Literature (London: Edward Arnold, Ltd., 1966), S. 40.

(41) W. Stammer. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart (Breslau: Ferdinand Hirt, 1927), S. 119.

(42) H. F. Peters. Op. cit. S. 88.

### KAPITEL III

#### ÜBER DIE FORM UND DEN STIL DER "SONETTE AN ORPHEUS".

Bevor ich die Sonette an Orpheus mit dem Dialog L'Ame et la Danse vergleiche, möchte ich ein paar Worte über die Form und den Stil der Sonette sagen. Ich habe schon gezeigt, warum Valéry die Dialog-Form verwandte: er wollte seine eigenen Ideen mit anderen Menschen austauschen. Der Leser der Sonette fragt sich vielleicht, warum Rilke überhaupt die Sonett-Form benutzte und, wenn er aufmerksam liest, wieso diese Form so frei geworden ist!

Was ist überhaupt ein Sonett? Es ist eine Gedichtform, die sich im 16. Jahrhundert in Italien entwickelte. Ein Sonett besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten. Das Reimschema, gewöhnlich abab, abab, cdc, cdc, kann sich ändern. Die Zeile besteht aus fünf Fußigen Iamben.

Zwischen dem 16. Jahrhundert und der heutigen Zeit haben Dichter die Grundform des Sonetts behalten, aber sie haben sich mehr und mehr Freiheiten mit dem Reim und der Zeilenlänge genommen. Rilke hatte schon viele Sonette geschrieben: viele seiner Dinggedichte (Blaue Hortensie, Vor dem Sommerregen, Römische Fontäne, zum Beispiel) sind Sonette, deren Reimschema etwas umgewandelt ist. Aber die fünfundfünfzig Sonette an Orpheus stellen ein Denkmal der poetischen Frei-

heit dar. Dies bedeutet nicht, daß die Sonette leicht zu verstehen sind. Wie gesagt, Rilke selbst erkannte, daß sie schwierig sind.

H. F. Peters bemerkt, daß Rilkes Dichtung mehr ein intuitives als ein intellektuelles Verständnis verlangt: "It (his work) is of a kind that demands intuitive rather than intellectual understanding" (1). In einem in dieser Arbeit schon zitierten Brief aus Muzot schreibt Rilke über die Elegien und die Sonette an Orpheus: "...daß sie mehr angelegt erscheinen, mittels der Eingebung (2) des Gleichgerichteten als mit dem, was man 'Verstehen' nennt, allgemein erfaßt zu werden" (3). Es muß schwierig sein, für Gedichte, die hauptsächlich durch Eingebung zu erfassen sind, eine konventionelle Form zu benutzen. Rilke selber schrieb: "'Form-Dichter', je ne sais pas ce que c'est" (4). Nicht nur wollte er kein Form-Dichter sein, sondern er wurde von keinem Form-Dichter oder Form-Künstler beeinflusst. Man muß zwischen der Form und der Disziplin unterscheiden. Es ist möglich, eine traditionelle Form zu benutzen, und nicht sehr originell zu sein. Dieses haben viele Künstler und Dichter getan. Aber eine neue Form zu schaffen, und mit Disziplin an einem Werk zu arbei-

---

(1) H. F. Peter. Op. cit. S. 9.

(2) Mein Kursivdruck.

(3) Br. Muzot. An Nanny von Escher, 22. Dez. 1923, S. 220.

(4) RMR. Briefe 1914-1926, Band II. Lettre à une amie. 3. Feb. 1923. (Insel-Verlag: Wiesbaden, 1950), S. 389.

ten, ist eine Leistung, die nicht viele Künstler vollbringen können. Die "Travailler, toujours travailler" Lehre Rodins ist nicht leicht zu befolgen. Doch hat sie Rilke immer als Vorbild gehabt, und wenn der Leser, der die Sonette zum ersten Mal liest, denkt, daß sie eine reine Phantasie sind, muß er sie wieder und immer wieder lesen. Es ist wahr, daß Rilke die Sonette sehr schnell schrieb, und er bekennt, daß sie "ein Diktat" waren. Aber sie waren auch ein Lohn für seine lange, geduldige, schwere Arbeit. In dieser Zeit war Rodins Lehre ein Teil des Wesens Rilkes geworden:

... statt hart sich in die Worte zu verwandeln,  
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale  
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut. (5)

Er hatte dieses schon in den Elegien wissentlich getan. Jetzt brauchte er nicht mehr daran zu denken. Er konnte sich auf den Ton des Werkes konzentrieren. In einem interessanten Essay über den Ton der Gedichte Paul Valérys schreibt Emilie Noulet: "The tone of the words goes along with the tones of the voice ... all tones exist in poetry, whenever necessary ... He adapts tone to theme and theme to rhythm" (6). Ich glaube, daß dieselbe Bemerkung für das rilkeische Gedicht zutrifft. Rilke hatte ein feines Gehör für Musik. Ich glaube, daß er die Sonett-Form absichtlich wählte, weil sie ihm mehr Ausdrucksfreiheit erlaubte. Der feierliche Ton der Elegien

---

(5) RMR. Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth, S.W.I., S. 663.

(6) E. Noulet. "Tones in the poems of Paul Valéry", Yale French Studies No. 44 (Artes Graficas Soler, S. A. Valencia, 1970), S. 50

wäre für den heiteren Ton der Sonette nicht passend gewesen. Deshalb wählte Rilke, wie Valéry, eine beugsame Form: Valéry benutzte die Dialog-Form, weil sie ihm erlaubte, verschiedene Seiten derselben Idee auszudrücken, als ob er mit sich selbst diskutierte. Wolfgang Stammer schreibt über Rilke:

Die Form ist für seine Gedichte kein Band, sondern eine Befreiung von Erdschwere. 'Ich war Gesang, und Gott der Vater rauscht noch in meinem Ohr': ist die Lebens- und Kunstform Rilkes. (7)

Ich möchte diese Behauptung an zwei Sonetten beweisen, damit der Leser den Unterschied in der Form sieht. Es ist nicht notwendig, Deutsch gut zu können, um zu sehen, daß Rilke große Freiheiten mit der Sonett-Form nahm ! Die folgenden Sonette wurden von Valéry nicht beeinflusst. Ich will nur die Verschiedenheiten der Form andeuten:

Hörst du das Neue, Herr,  
dröhnen und beben?  
Kommen Verkündiger,  
die es erheben.

Zwar ist kein Hören heil  
in dem Durchtobtsein,  
doch der Maschinenteil  
will jetzt gelobt sein.

Sieh, die Maschine:  
wie sie sich wälzt und rächt  
und uns entstellt und schwächt.

Hat sie aus uns auch Kraft,  
sie, ohne Leidenschaft,  
treibe und diene. (8)

---

(7) W. Stammer. Op. cit. S. 120.

(8) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 18. S.W. I, S. 742.

Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,  
weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst;  
mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen  
von Segel,  
den man hinuntergehängt in den höhligen Karst.

Leise ließ man dich ein, als wärst du ein Zeichen,  
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Rande der  
Knecht,  
- und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll  
von bleichen  
taumelnden Tauben ins Licht...

Aber auch das ist im Recht.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des  
Bedauerns,  
nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig er-  
weist,  
wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns ...  
Rein ist im heiteren Geist,  
was an uns selber geschieht. (9)

Man sieht, daß jedes Sonett einem schönen "Bild-in-sich" oder  
einem Kleinod gleicht. Geneviève Bianquis, in ihrem Essay  
Rilke et Rodin, hat diese Tatsache so ausgedrückt:

Mais les Sonnets pour Orphée et les Elégies de Duino,  
dans l'ombre vaporeuse de leur obscur symbolisme, lais-  
seront luire çà et là un beau contour ferme, une sur-  
face éclatante, une forme vive de fruit ou de fleur,  
d'homme ou d'animal, qui jusqu'au bout rappelleront la  
grande leçon reçue jadis de Rodin. (10)

Rilke, wenn ich den Ausdruck Peters gebrauchen darf,  
war vielleicht mehr ein "Augenmensch" als ein "Ohrenmensch"  
(11). Aber die Technik des "Schauens" war nicht genug; er

-----  
(9) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 11. S. W. I,  
S. 757-758.

(10) G. Bianquis. "Rilke et Rodin". Cahier du Mois. Re-  
connaissance à Rilke. Vol. 23/24 (Dijon: 1926), S. 64.

(11) Aus dem "Rilke" Seminar, gehalten von Dr. H. F.  
Peters, Portland: PSU, 1971.

war offensichtlich musikalisch; wie hätte er sonst alle die schönen Alliterationen, ungewöhnlichen Rhythmen und merkwürdigen Enjambements gefunden, die die Stimmung seiner Gedichte ausmachen. C. F. MacIntyre schreibt:

He (Rilke) has not yet got over early French influences, and the same maddeningly perverse yet compelling phrases and arabesques are to be found here... His ability as a musician of verse is commented on in a score of books, but, better than that, it is immediately apparent if the poems are read aloud. (12)

Rilke wäre damit einverstanden gewesen; er schrieb an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis, nachdem er ihr die Sonette und die Elegien vorgelesen hatte:

Und die Sonette, die ich neben ihrem älteren und erhabenen Geschwister, den Elegien, etwas leicht nahm haben erst Sie mir, Fürstin, hat mir die wunderbare Art Ihres Hörens (13), in ihrer ganzen Bedeutung geschenkt. Glauben Sie Ihre Aufnahme hat mir erst die Leistung, die da war, abgeschlossen und reich und beglückend vollendet. (14)

Rilke beobachtete den indirekten Effekt seiner poetischen Musik durch das Hören der Fürstin. Er konnte durch das Ergebnis preisen, wie wichtig die Rolle der Musik in seiner Dichtung war. MacIntyre schreibt weiter:

His work is deeply indebted to, or else marvelously akin to, the ideal pattern set forth in Verlaine's 'Art Poétique' which was a bible for the young Symbolists. (15)

---

(12) RMR. Sonette an Orpheus. MacIntyre. Op. cit. S.XIV.

(13) Mein Kursivdruck.

(14) Rilke - Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel (Zürich: Niehans und Rokitansky, 1951), S. 716.

(15) RMR. Sonette an Orpheus. MacIntyre. Op. cit. S.XIV.

Ich kann nicht beweisen, daß Rilke von Verlaine besonders beeinflusst wurde; ich erinnere mich nicht, Verlaines Namen in einem Briefe Rilkes gelesen zu haben, aber wenn Rilke das Gedicht "Art Poétique" - 1882 veröffentlicht - gelesen hätte, hätte ihm die Lehre gefallen:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose...

In einigen der Sonette findet man manchmal mehr Musik als erklärbare Bedeutung! Anstatt der zweiten Strophe aber:

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint. (16)

hätte Rilke sicher die Technik des treffenden Wortes vorgezogen: "Le mot juste". "Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre"; so beschreibt er Felix Arvers in Malte Laurids Brigge (17), ohne Zweifel an sich selbst denkend. Wie Valéry besaß er eine starke innere Disziplin und versuchte mit den Worten genau umzugehen.

Rilke bildete ein Raffinement des schlichten Sprechens aus, wodurch er die alte verbrauchte Literatur, ihre Klischees zugunsten neuer Sprachformung ausschied.

liest man in dem Buch Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung (18). Geoffrey Hartman benutzte beinahe

-----  
(16) P. Verlaine. "L'Art Poétique". Oeuvres Poétiques Complètes (Paris: nrf, 1954), S. 206.

(17) RMR. S. W. VI, S. 863.

(18) H. Friedemann & O. Mann. Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung (Heidelberg: W. Rothe Verlag, 1956), S. 134.

dieselben Worte, als er über die dichterische Sprache Valéry's schrieb:

Not by caprice, dandyism or philosophical prejudice does he inveigh against the commonplace, but because he feels to an extreme degree the arbitrary nature of all conventional signs. He therefore insists on drawing attention to the fortuitous and definite character of signs in which we often see inherent significance or which we take on trust; and the highest praise he knows is to say someone (as he did of Mallarmé) that this poet used language as if he had invented it. (19)

Ich frage mich, ob Valéry dieselbe Bemerkung über Rilke machte. Wenn er von Rilke als Dichter keine hohe Meinung gehabt hätte, hätte er ihn sicher nicht mit der Übersetzung seiner eigenen Gedichte betraut!

Valéry selbst beschäftigte sich mit der Definition des Dichters und seines Auftrags. Im Februar 1924 (Das Datum ist bemerkenswert: Valéry lernte Rilke kaum zwei Monate später - im April 1924 - kennen, aber die beiden Dichter hatten Briefe gewechselt und Rilke war zu dieser Zeit mit den Übersetzungen der Gedichte Valéry's beschäftigt) hielt Valéry einen Vortrag über Baudelaire, "La situation de Baudelaire", einen Dichter, den er sehr bewunderte. Im Text dieses Vortrags, 1930 als Teil Variétés veröffentlicht, steht eine Definition des Dichters und seines Verhältnisses zu der Sprache, die auf Valéry selbst und auf Rilke passen kann:

Le Poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement

possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. Cette parole extraordinaire se fait reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire. (20)

Der Rhythmus, die Harmonie, der Ton ... doch spricht Valéry über einen Dichter; die Musik war auch wichtig für ihn; er erkennt ihren Wert in Beziehung zu der Dichtkunst.

In Übereinstimmung mit dieser Idee kann man auch hinweisen, daß die Form der Sonette an Orpheus von dem Inhalt (21) des Dialogs L'Ame et la Danse beeinflusst wurde. Gaston Bachelard schreibt, daß die Stille in der Dichtung einen verborgenen Gedanken ausdrücken kann: "Il faut comprendre que le principe du silence en poésie est une pensée secrète" (22); er erwähnt Rilke und seine "tiefe Stille": "... ce silence profond où le poète force le lecteur à écouter la pensée..." (23). Die Handlung des Dialogs schließt viel Stille ein, besonders als die Tänzerin Athikté sich auf sich selbst konzentriert, ehe sie zu tanzen anfängt, wird die Stille fast unerträglich. Diese Stille in Rilkes Sonetten kann mit den Stillen in Valérys Beschreibung verglichen werden.

---

(20) PV. nrf II, S. 611.

(21) Mein Kursivdruck

(22) G. Bachelard. L'Air et les Songes (Librairie Jose Corti, 1943), S. 19.

(23) Ibid.

Wenn man von Rilke und Valéry spricht, kann man nicht nur von Vergleich, sondern auch von Verwandlung sprechen. Rilke hat die Eigenschaften des idealen Dichters wie Valéry sich ihn vorstellt, aber er ist einen Schritt weiter gegangen als er das Werk des französischen Dichters übersetzte. J. R. von Salis bemerkt:

Wer geduldig den Urtext von Valérys Charmes mit Rilkes Verdeutschung vergleicht, wird überrascht entdecken, wie eigentümlich auch in dieser "Übersetzung" das französische Original dem natürlichen deutschen Gefälle Rilkescher Lyrik anverwandelt ist. Die "Genauigkeit", von der Rilke sprach, ist in dieser Übertragung nur im höheren Sinn einer künstlerischen "Äquivalenz" vorhanden... Rilke hat diese Gesänge neu gesungen: wunderbar gesungen, nachdem er wunderbar hingehorcht hatte. (24)

Ist das nicht eine Art der Verwandlung?

Valéry ist, wie gesagt, mehr wissenschaftlich und klarer als der intuitive Rilke, aber die beiden Dichter haben vieles gemeinsam, wie die vorhergehenden Zitate zeigen. Es war Rilke möglich, in Valérys Gefühle einzudringen, ohne seine Eigenständigkeit zu verlieren. Ich finde es rührend, daß seine Arbeitsweise genau die war, die André Gide im Traité du Narcisse beschreibt, da Gide ein guter Freund sowohl Valérys als Rilkes war:

Le poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au coeur des choses, - et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Etre, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline. (25)

---

(24) J.R. von Salis. Op. cit. S. 121-122

(25) A. Gide. Le Traité du Narcisse (Paris: nrf Gallimard, 1948), S. 24.

## KAPITEL IV

### RILKES SONETTE AN ORPHEUS BEI DENEN MAN DEN EINFLUSS VALERYS L'AME ET LA DANSE NACHWEISEN KANN.

In diesem Kapitel werde ich zeigen, wie man in einigen der Sonette Elemente des Dialogs L'Ame et la Danse findet. Die Sonette, die mit dem Dialog nichts gemeinsam haben, werden nicht erwähnt. Ich beschäftige mich hier nur mit den Symbolen und Themen, die ich schon behandelt habe, um einen Vergleich zwischen Rilke und Valéry zu ziehen. Ich gebrauche das Wort Vergleich absichtlich, weil mir "Einfluß" unzutreffend erscheint. Valéry und Rilke waren so verschieden, daß viele nicht verstanden, wie sie Freunde und Mitarbeiter sein konnten: der klare, wissenschaftliche Valéry und der intuitive Rilke. Man sieht in Rilkes Werk eher einen Beitrag Valérys als einen direkten Einfluß; dies erinnert an einen Töpfer, der eine Vase aus braunem Ton macht, und der etwas roten Ton hineinmischt, um einen interessanteren Effekt zu erhalten. Ich habe schon gezeigt, daß Rilke und Valéry manchmal dieselben Themen und Symbole gebrauchten, die sie bereits früher in ihren Werken gebraucht hatten, und die sie noch immer in sich trugen; Rilke hat nichts von Valéry übernommen, aber einige der Denkart und Situationen, die Valéry benutzte, um Ideen, die beiden Dichtern gemeinsam waren, auszudrücken, gefielen ihm genug, um sie in den Sonetten in seiner eigenen Form zu behandeln.

Ich untersuche jetzt die Sonette, bei denen sich dieses Um-  
arbeiten zeigt. Man merkt schon im ersten Sonett, daß Rilke  
das Werk Valéry's gelesen hatte.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!  
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
gelösten Wald von Lager und Genist;  
und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr  
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben  
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen  
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -  
da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (1)

Dieses Sonett ist fast eine Paraphrase der Stelle in  
Valéry's Dialog, wo die Tänzerin, die schon mit einem Baum  
verglichen wurde, nun ihren Tanz anfängt:

SOCRATE

Elle est tout entière dans ses yeux fermés, et toute  
seule avec son âme, au sein de l'intime attention...  
Elle se sent en elle-même devenir quelque événement.

ERYXIMAQUE

Attendez-vous à... Silence, silence:

PHEDRE

Délicieux instant... Ce silence est contradiction  
...Comment faire pour ne pas crier: Silence!

SOCRATE

Instant absolument vierge. Et puis, instant où quel-

---

(1) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 1. S. W. I,  
S. 731.

que chose doit se rompre dans l'âme, dans l'attente, dans l'assemblée ... Quelque chose se rompre ... Et cependant, c'est aussi comme une soudure.

ERYXIMAQUE

O Athikté! Que tu es excellente dans l'imminence!

PHEBRE

La musique doucement semble la ressaisir d'une autre manière, la soulève ...

ERYXIMAQUE

La musique lui change son âme!

SOCRATE

Vous êtes, en ce moment qui va mourir, maîtresses toutes puissantes, ô Muses!

Suspens délicieux des souffles et des coeurs! ... La pesanteur tombe à ses pieds; et ce grand voile qui s'abat sans aucun bruit le fait comprendre. On ne doit voir son corps qu'en mouvement. (2)

Die Stille ist spannend und die Zuschauer - Rilkes Tiere - fühlen, daß eine Verwandlung stattfinden wird. Wie der Dialog beginnt die Reihe der Sonette mit der Idee der Verwandlung. Valéry spricht von der Verwandlung der Speise in den Geist der Menschen; Rilke spricht von der Verwandlung des Geistes, die von dem orphischen Gesang erzeugt wird. Die Magie des Hörens läßt sich fühlen. Auch wenn dieses Sonett mit Wera nichts Direktes zu tun hat, denkt man an sie. Sie wird mit Orpheus identifiziert; Athiktés Tanz wird mit einem Baum verglichen, und hier wird der Gesang des Orpheus als Baum betrachtet. Man ahnt, daß die Macht der Musik mit der Macht des Tanzes verwandt ist.

---

(2) PV. nrf II, S. 158-159.

Das nächste Sonett beschäftigt sich mit der Tänzerin.

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor  
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier  
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier  
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.  
Die Bäume, die ich je bewundert, diese  
fühlbare Ferne, die gefüllte Wiese  
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast  
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,  
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv  
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? -  
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ... (3)

Meiner Meinung nach haben wir hier ein Beispiel der Katharsis der Tänzerin, aber nicht der Zuschauer. Man erinnert sich, daß Athikté am Ende ihres Tanzes in Ohnmacht fiel, und daß die Zuschauer glaubten, sie sei tot. Es handelte sich um einen totenähnlichen Zustand, der den Eingang der Tänzerin in das Reich der Toten darstellte. Dieser Zustand befreite sie, und sie kam zurück und sagte, wie schön es war, und fühlte sich neu und gereinigt. Die Zuschauer aber erreichten die Katharsis nicht; sie sorgten sich um das Wohlbefinden der Tänzerin, fragten sich, ob sie tot oder lebendig sei, und ihre Katharsis wurde dadurch unterbrochen. Aber sie "ging hervor, aus diesem einigen Glück von Sang und Leier" und ihre letzte Vollendung, am Ende ihres Tanzes, wurde ihr Lohn und der Lohn der Zuschauer. Rilkes Schlaf ist offensichtlich derselbe wie Valéry's "sommeil magique".

---

(3) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 2 S.W. I, S. 731-732.

## ERYXIMAQUE

Dormir, peut-être, s'endormir d'un sommeil magique...

## SOCRATE

Elle reposerait immobile au centre même de son mouvement, ... Isolée, isolée, pareille à l'axe du monde. (4)

Diese Bemerkung ist der "Sie schlief die Welt" Zeile sehr ähnlich! Rilkes Mädchen "begehrte nicht, erst wach zu sein"; in L'Ame et la Danse beobachtet man nicht, daß Athikté in einer anderen Welt außerhalb des Tanzes "wach" war; der Tanz war ihre Welt. Sie tanzte, bis sie in Ohnmacht fiel (sie erstand und schlief). Sie vollendete ihre eigene Katharsis. Man findet hier die Entwicklung einer Idee, die Rilke schon früher behandelt hatte: Der Besuch der Eurydike im Reich der Toten war eine Form der Katharsis, und Eurydike, in dieser Art des magischen Schlafs, war heiter und begehrte nichts weiter:

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,  
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,  
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.  
Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,  
und dachte nicht des Mannes, der voranging,  
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.  
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein  
erfüllte sie wie Fülle. (5)

Der Zuschauer vollendet seine Katharsis nicht, da er mit Athikté - Eurydike beschäftigt war: "Wo ist ihr Tod? ... Wo sinkt sie hin aus mir? ..." Athikté sah nur tot aus, und als sie wieder zu sich kam, fragte sie Sokrates: "D'où reviens-tu?" (6)

---

(4) PV. nrf II, S. 174.

(5) RMR. "Orpheus, Eurydike, Hermes", Neue Gedichte. S. W. I, S. 544.

(6) PV. nrf II, S. 176.

Das Sonett I.9 bietet eine ähnliche Interpretation an:

Nur wer die Leier schon hob  
auch unter Schatten,  
darf das unendliche Lob  
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn  
aß, von dem ihren,  
wird nicht den leisesten Ton  
wieder verlieren.

Mag auch die Spiegelung im Teich  
oft uns verschwimmen:  
Wisse das Bild.

Erst in dem Doppelbereich  
werden die Stimmen  
ewig und mild. (7)

Hier wird die Tänzerin Valéry's mit dem Sänger Rilkes identifiziert; beide haben die Unterwelt besucht und "mit Toten vom Mohn" gegessen; wegen dieser Erfahrung gehören beide jetzt zu dem Doppelbereich. Die Zuschauer wissen noch nicht, was sie erlebten, da ihre Katharsis nicht vollkommen war. Der Tänzerin Stimme aber ist "ewig und mild" als sie wieder zu sich kommt. Dieter Bassermann, in einem im Februar 1946 gehaltenen Vortrag, sagte, daß Rilke in dem Bericht des Todes Weras " die Einheit Himmels und der Erde, die Einheit Lebens und Todes" (8) sah. Man kann sich hier fragen, ob die Tänzerin den Glauben hatte, "das Bild zu wissen", oder ob sie in ihrem Unterbewußtsein sicher war, daß der Tanz sie in einen Zustand zwischen Leben und Tod führen würde.

---

(7) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 9 S. W. I, S. 736.

(8) D. Bassermann. "Späte Gedichte und Orpheus". Rilkes Vermächtnis für unsere Zeit (Berlin & Buxtehude: Hermann Hübenner Verlag, 1947), S. 46.

Im nächsten Sonett wird die frohe Seite des Lebens beschrieben:

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.  
... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen-:  
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,  
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt  
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.  
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,  
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle  
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft  
mit der reinen sich weigernden Schale,  
mit dem Saft, der die Glückliche füllt! (9)

Es genügt nicht, die Orange zu sehen und zu essen; man muß sie auch tanzen. In seiner Anmerkung über dieses Sonett schreibt J. B. Leishman:

Don't be content with merely tasting, smelling, seeing the orange - dance it: experience it in every possible way, as though it were the most precious thing, the only thing in the world. (10)

Wir haben gesehen, wie der Tanz die "reine Tat der Verwandlung" ist; hier wird die Orange der Teil der Tänzerin - sie ist "nulle chose, et toutes choses", sagt Sokrates - und die Orange selbst wird getanzt. Das Gedicht erinnert an eine andere Stelle am Anfang des Dialogs: die drei Freunde haben eben eine lange Mahlzeit genossen, und sie diskutieren über das Essen und Trinken. Sokrates betrachtet diese natürliche

---

(9) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 15. S. W. I, S. 740.

(10) RMR. Sonnets to Orpheus, notes by J. B. Leishman (London: The Hogarth Press, 1967), S. 155.

Lebensverrichtung als eine Art der Verwandlung:

L'homme qui mange... il nourrit ses biens et ses maux. Chaque bouchée qu'il sent se fondre et se disperser en lui-même, va porter des forces nouvelles à ses vertus, comme elle fait indistinctement à ses vices. Elle sustente ses tourments comme elle engraisse ses espérances; et se divise quelquepart entre les passions et les raisons. L'amour en a besoin comme la haine; et ma joie et mon amertume, ma mémoire avec mes projets, se partagent en frères la même substance d'une becquée. (11)

Die Orange wird durch alle Sinne genossen, und durch den Tanz gerühmt; so wird jeder Mundvoll, den man zu sich nimmt, da er als Teil der lebenden Menschen wird, und der lebende Mensch ist nichts als ein Teil seines eigenen Todes. Der Zyklus der Verwandlung wiederholt sich immer wieder.

Ich werde jetzt ein Sonett betrachten, worin man keinen direkten Einfluß von L'Ame et la Danse sieht; nur die Tatsache, daß es sich um eine Tänzerin handelt. Aber es ist trotzdem erwähnenswert, weil es das ganze Leben der jungen Wera in einem kurzen Gedicht zusammenfaßt. Rilke bekennt das im Briefe vom 7. Februar 1922 an Frau Gertrud Ouckama Knoop: "...nur ein einziges Sonett, das vorletzte, XXIVE (12), ruft in diese, ihr gewidmete Erregung Weras eigene Gestalt." (13)

Dich aber will ich nun, dich, die ich kannte  
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,  
noch ein Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,  
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schreis.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,  
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;

---

(11) PV. nrf II, S. 149.

(12) Jetzt XXVe.

(13) RMR. Br. Muzot. S. 98

trauernd und lauschend-. Da, von den hohen Vermögern  
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

Nah war Krankheit. Schon von den Schatten bemächtigt,  
drängte verdunkelt das Blut, doch, wie flüchtig ver-  
dächtigt,  
trieb es in seinen natürlichen Frühling hervor.

Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen,  
glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen  
trat in das trostlos offene Tor. (14)

Eine Paraphrase dieses Sonettes findet man in einem  
Briefe Rilkes an Gräfin Margot Sizzo (15). Rilke schrieb,  
daß er Wera kaum kannte, aber daß er sie wegen ihres Todes  
durch seine Dichtung rühmen will. Sie war eine Tänzerin, die  
an einer geheimnisvollen Krankheit litt; sie konnte nicht  
mehr tanzen und trieb dann Musik. "Ihr Körper wurde seltsam  
schwer und massiv", schreibt Rilke; er hatte Rodins Figuren  
von Tänzern nicht vergessen, und er beschreibt die plötzliche  
Schwere des Körpers, als ob er eine Statue geworden wäre:  
"als goß man ihr Jungsein in Erz". Später, als ob es sich um  
einen Gefallen der Götter handelte, trieb sie noch Musik, ei-  
ne Kunst, die mit ihrer früheren Beschäftigung verwandt war.  
Am Ende des Sonetts spricht Rilke von dem Blut, als ob es sei-  
nen eigenen Willen hätte, wie das Blut Karl des Kühnen in  
Malte Laurids Brigge. Weras Blut selbst "trat in das trost-  
los offene Tor". In diesem Vers findet man eine Verwandt-  
schaft mit einer Zeile aus Valéry's La Jeune Parque: "Que lui

-----  
(14) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 25. S. W. I,  
S. 747.

(15) 12. April 1923. Die Stelle wurde im ersten Kapitel  
dieser Arbeit schon zitiert. (S. 16, Fußnote 19).

fait tout le sang qui n'est plus son secret?" (16)

Jetzt behandeln wir den zweiten Teil der Sonette, um weitere Parallelen mit Valéry's Werk zu finden.

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen  
prunkt;  
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den  
wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrte;  
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren  
Grau's?

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.  
Wehe -: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;  
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,  
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von  
Trennung,  
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte  
Daphne  
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in  
Wind. (17)

In diesem Sonett entwickelt Rilke das Hauptthema der Verwandlung. Er benutzt die Flamme als Symbol, wie Valéry es in einer langen Stelle seines Dialogs tat. Es ist möglich, dieses Sonett mit L'Ame et la Danse beinahe Wort für Wort zu vergleichen. Nachdem Phädrus eine beiläufige Bemerkung macht: "On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!" (18), ergreift Sokrates die Idee und erklärt die Parallele zwischen der Tänzerin und der Flamme, als Bilder der

-----  
(16) PV. nrf I, S. 107.

(17) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 12 S. W. I, S. 759.

(18) PV. nrf II, S. 170.

Verwandlung:

SOCRATE

O Flamme! ...

- Cette fille est peut-être une sotte? ...

O Flamme! ...

- Et qui sait quelles superstitions et quelles sor-  
nettes forment son âme ordinaire?

O Flamme, toutefois! ... Chose vive et divine! ...

Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'  
est le moment même? - ce qu'il y a de fol, et de joy-  
eux, et de formidable dans l'instant même! ... Flamme  
est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le  
ciel (19). O mes amis, tout ce qui passe de l'état  
lourd à l'état subtil, passe par le moment de feu et  
de lumière ...

Et la flamme, n'est-ce point aussi la forme insaisis-  
sable et fière de la plus noble destruction. Ce qui n'  
arrivera jamais plus, arrive magnifiquement devant nos  
yeux!

- Ce qui n'arrivera jamais plus, doit arriver le plus  
magnifiquement qui se puisse! - Comme la voix chante  
éperdument, comme la flamme follement chante entre la  
matière et l'éther, - et de la matière à l'éther, furieu-  
sement gronde et se précipite, - la grande Danse, ô mes  
amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps  
tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et de la  
musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la  
nulle réalité? - Voyez-moi ce corps qui bondit comme la  
flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et pié-  
tine ce qui est vrai! Comme il détruit furieusement,  
joyeusement, le lieu même où se trouve, et comme il s'  
envivre de l'excès de ses changements!

.....  
- ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se  
combine à lui-même, et se donne forme après forme, et  
il sort incessamment de soi. Le voici enfin dans cet  
état comparable à la flamme, au milieu des échanges  
les plus actifs ... On ne peut plus parler de 'mouve-  
ment' ... On ne distingue plus ses actes d'avec ses  
membres ... (20)

Zu der Bemerkung "il sort incessamment de soi" beschreibt

André Levinson: "Sortir de soi-même, n'est-ce pas le sens

-----  
(19) Mein Kursivdruck. Diese Stelle drückt den rilki-  
schen Begriff des Doppelbereichs aus und zeigt, daß er durch  
den Zustand der Verwandlung zu erreichen ist.

(20) PV. nrf II, S. 171-172.

étymologique du mot extase?" (21). In diesem Sinne bedeutet die Ekstase das "Außer-sich-sein" der Tänzerin, wenn sie den Wendepunkt erreicht. Rilke und Valéry wußten, wie die Flamme sich stets ändert und keinen festen Zustand erreicht.

Es ist offensichtlich, daß viele Sonette der jungen Tänzerin Wera nicht direkt gewidmet wurden, aber von Zeit zu Zeit findet man eine Bemerkung, die an sie erinnert. Sie führte ein kurzes Leben, wie die Flamme, und änderte sich schnell - zwischen Kind und Mädchen - ehe sie schwächer wurde, wie glühende Kohlen - sie konnte nicht mehr tanzen; sie trieb Musik, dann zeichnete sie - und wurde wie ein Feuer in einem Kamin ausgelöscht. Dieses Sonett, in Beziehung zu der Beschreibung der Athikté, kann als reines Denkmal an die Tänzerin betrachtet werden. Die letzten zwei Zeilen des ersten Quartetts sind besonders bemerkenswert: "...jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,/ liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt", sagt Rilke. Valéry's Eryximaque sagt: "Je n'aime rien tant que ce qui va se produire" (22). Handelt es sich um eine Koinzidenz? Wir wissen, daß Valéry Eryximaque ein Arzt ist - ein Mensch, der "das Irdische meistert". Rilke mag in dieser Zeit vorausgeahnt haben, daß seine Gesundheit schlecht war, aber er wollte nicht genau wissen, wie schlecht. Er ahnte auch, daß die Sonette, zusammen mit den Elegien, nicht nur ein Wendepunkt in seinem poetischen Werk,

---

(21) A. Levinson. Op. cit. S. 21.

(22) PV. nrf II, S. 159.

sondern eine Apotheose sein würden. Ich meine, daß dieser Vers nicht nur ein Valéry-inspirierter Vers ist, sondern eine Einsicht Rilkes in sein eigenes Leben!

Das zweite Quartett beschäftigt sich mit dem, was "sich ins Bleiben verschließt". Dies ist ein anderer Ausdruck Valéry's "ennui de vivre", der Rilke sehr beeindruckt hat, wie man in einem Briefe an Merline sieht:

Vous imaginez quel passage dans le Valéry ("L'Ame et la danse") m'a effrayé le plus: celui de la contemplation de la vie nette telle qu'elle est. Il a osé exprimer quelque chose d'inexprimable, il a mis à nu le nu. (23)

Oder, wie Sokrates es ausdrückt: "Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement" (24). Die erste Zeile des zweiten Quartetts ist eine Paraphrase von "Le réel, à l'état pur, arrête instantanément le coeur" (25). Eine stärkere Erstarrung findet man nicht! Valéry hatte schon daran gedacht als er schrieb: "Le naturel est ennuyeux" (26), und sein Eryximaque dachte immer noch: "O Socrate, l'univers ne peut souffrir, un seul instant, de n'être que ce qu'il est" (27). Selbst die graue Farbe in Rilkes Sonett gleicht dem schwarzen Valéry's: "La vie noircit au

---

(23) RMR et Merline. Correspondance 1920-1926 (Zürich: Editions Max Nihans S.A., 1954), 20. Feb. 1922.

(24) PV. nrf II, S. 167.

(25) Ibid. S. 168.

(26) PV. Mauvaises Pensées et autres, nrf II, S. 874.

(27) PV. nrf II, S. 168

contact de la vérité, comme fait le douteux champignon au contact de l'air, quand on l'écrase" (28).

Das erste Terzett hat viel mit der Katharsis der Tänzerin zu tun. Sie "erkennt die Erkennung" und sie fängt wieder an, zu leben, nachdem sie den anderen Bereich besucht hat; "... mit Ende beginnt". Die Ohnmacht sah vielleicht wie ein Ende aus, aber sie war in der Tat der Anfang eines neuen Lebens. Rilke und Valéry führen uns an die Grenze des Doppelbereichs. Rilke denkt etwas tiefer, wie in der dritten Elegie: der Ursprung ist für ihn wichtig, und er erwähnt das Kind und den Enkel von Trennung. Es handelt sich um dieselbe Idee wie "Elle tourne sur elle-même, - voici que les choses éternellement liées commencent de se séparer. Elle tourne, elle tourne ....C'est véritablement pénétrer dans un autre monde" (29). Valérys Tänzerin ist, wie Rilkes, "staunend durchgehend". Dieses Sonett hat vieles mit Valérys Dialog gemeinsam, und es ist auch eines der schönsten Sonette, die als Denkmal für Werra geschrieben wurden.

Im 13. Sonett (II. Teil) finden wir eine andere Entwicklung des Themas der Verwandlung: selbst erschreckende Ereignisse, wie der Tod, müssen gerühmt werden.

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter  
dir, wie der Winter, der eben geht.  
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,  
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,

---

(28) Ibid. S. 167.

(29) PV. nrf II, S. 174.

preisender steige in den reinen Bezug.  
 Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,  
 sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,  
 den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,  
 daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und  
 stummen  
 Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,  
 zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl. (30)

Die Beschwörung der Verwandlung im zweiten Quartett hat dieselbe Bedeutung wie "Wolle die Wandlung" (II,12) und zeigt, daß alles, was traurig ist, in Rühmung verwandelt werden kann. Es ist dem Sänger Orpheus, wie der Tänzerin Valéry's möglich, die andere Seite des Lebens durch die Macht ihrer Kunst zu erfahren: "Voici que les choses éternellement liées commencent de se séparer", sagt Valéry, an dem Wendepunkt der Aufführung, ehe die Tänzerin auf den Boden fällt. Eryximaque erkennt das, was geschieht, als er ruft: "C'est véritablement pénétrer dans un autre monde". In diesem Sonett dachte Rilke nicht nur an Athikté, sondern auch an Wera. Er war "immer tot in Wera"; das Tragische ihres frühen Todes verwandelte sich in einen preisenden Gesang. Wera selbst, in ihrer Jugend, war "das klingende Glas, das sich im Klang schon zerschlug". Sie war vielleicht zu jung, um das Geheimnis der zwei Seiten des Lebens zu wissen, aber Rilke hat sie diesen Widerspruch jenseits des Lebens, durch seine Dichtung, gelehrt. Peters drückt es folgendermaßen aus:

---

(30) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 13. S. W. I, S. 759-760



der Baum, der im ersten Sonett (I,1) die Musik darstellte, stellt jetzt die Tänzerin dar. Die Vasen geben dem Leser Gelegenheit, einen Unterschied zwischen der Weltanschauung Rilkes und Valéry's zu bemerken. In Rilkes Sonett sind sie Figuren der sich drehenden Tänzerin. Für Valéry stellen sie die Zuschauer dar, wie die Tänzerin sie sieht, als sie sich dreht. Rilke sieht die Bewegungen des Mädchens als eine Sammlung von Vasen, etwas wie ein Stilleben von Cézanne. Valéry sieht die Zuschauer durch die Augen des Mädchens als die innere Seite der Vase: "C'est la suprême tentative... Elle tourne, et tout ce qui est visible, se détache de son âme; toute la vase de son âme se sépare enfin du plus pur; les hommes et les choses vont former autour d'elle une lie informe et circulaire" (35). Es ist, als ob die Tänzerin fest auf der Achse einer Töpferscheibe säße, und das Innere einer sich drehenden Vase beobachtete. Sie würde dabei so schwindlig, daß nur der reinste Teil ihres Geistes ihr bewußt sein würde.

Im vierten Vers des Sonetts sieht man auch, daß Rilke an Wera dachte; er hat ohne Zweifel das letzte Jahr Weras als Tänzerin besonders rühmen wollen.

Nach diesem Sonett scheint er Valéry - und Wera - vergessen zu haben. Er kommt zu Wera im 28. Sonett zurück:

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur

---

(35) PV. nrf II, S. 174.

vergänglich übertreffen. Denn sie regte  
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.  
Du warst noch die von damals her Bewegte  
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.  
Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier  
sich tönend hob-; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte  
und hofftest, einmal zu der heilen Feier  
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn. (36)

Das Sonett ist offensichtlich Wera-Athikté gewidmet,  
als Symbole der reinen Verwandlung. Durch die junge Tänze-  
rin ist es den Menschen möglich, während einer kurzen Zeit  
die Illusion der Ewigkeit zu genießen. Man erinnert sich an  
die Zweite Elegie, in der die Liebenden ein zartes Bild des  
Dauerns spüren: "So verspricht ihr euch Ewigkeit fast/ von  
der Umarmung" (37). Phädrus, in L'Ame et la Danse sagt: "On  
dirait que ceci peut durer éternellement" (38), und dies ge-  
nau im Augenblick, wo die Tänzerin bewußtlos umfällt. Auch  
Phädrus hat die Ewigkeit kurz erblickt. Rilke benutzt das  
Thema des singenden Orpheus wieder, der die Natur bezaubert;  
und das Symbol des Baums, dieses Mal als Begleiter der Tänze-  
rin: beide sollten dem Gesang des Orpheus mit demselben Rhyth-  
mus folgen; beide sind Symbole der Bewohner des Doppelbereichs:  
die Tänzerin, weil sie durch ihre Kunst das Reich der Toten  
besuchen kann; der Baum, weil seine Wurzeln im Reich der To-  
ten liegen, während seine Zweige in den Himmel wachsen.

---

(36) RMR. Sonette an Orpheus, II, 28. S. W. I, S. 769-70.

(37) RMR. Duineser Elegien, 2. Elegie, S. W. I, S. 691.

(38) PV. nrf II, S. 174.

Am Ende des Sonetts ist der Baum Begleiter der Sänger selbst geworden; er ist der "Freund", und sie wird ihn zusammen mit sich selber durch ihre "schöne Schritte" zu der Katharsis führen.

Ich habe gezeigt, daß es viele Parallelen zwischen Rilkes Sonetten und Valéry's Dialog gibt. Doch der Leser mag sich fragen, warum einige Sonette, scheinbar von Valéry beeinflusst, nicht erwähnt wurden. Die Erklärung ist, daß bei jenen Sonetten der Einfluß anderer - früherer - Werke Valéry's spürbar ist. Diese Reihe von Sonetten wird im nächsten Kapitel behandelt.

## KAPITEL V

### DIE SONETTE AN ORPHEUS, BEI DENEN MAN DEN EINFLUSS ANDERER WERKE VALÉRY'S NACHWEISEN KANN.

Für den Leser, der das Werk Valéry's sorgfältig gelesen hat, und der die Sonette an Orpheus liest, ist es leicht zu sehen, daß Rilke von anderen Werken Valéry's, nicht nur von dem Dialog L'Ame et la Danse, beeinflusst wurde. Viele Gedichte Valéry's behandeln dieselben Ideen mit denen Rilke sich in den Sonetten beschäftigt. Ich möchte diese Gedichte Valéry's zitieren und zeigen, wie Rilke sie umarbeitete. Wir wissen, daß Rilke den Dialog L'Ame et la Danse im Dezember 1921 las, und daß er ihn sehr bewunderte. Er hatte schon vorher von Valéry gehört: das Gedicht Le Cimetière Marin hatte er im Februar 1921 entdeckt; aber nach der Lektüre des Dialogs las er alles, was Valéry veröffentlicht hatte.

Das Gedicht Orphée (1891); die Sammlung Album de Vers Anciens (1920); die Gedichte Palme (1920) (1), Fragments du Narcisse (1920) (2) und Le Cimetière Marin (1920) und der Dialog Eupalinos ou l'Architecte (1921) sind die Werke Valé-

-----  
(1) Eines der drei Gedichte der Sammlung Odes, (nrf, Juli 1920). Später wurden andere Gedichte hinzugefügt, und unter dem Titel Charmes veröffentlicht. (nrf-Gallimard, Juni 1922).

(2) Dieses Gedicht besteht aus drei Teilen. Der erste Teil wurde im September 1919 veröffentlicht; die anderen zwei Teile erst im Mai 1922 in zwei verschiedenen Zeitschriften. 1926 wurden die drei Stücke Charmes einverleibt.

rys, welche Rilke beeinflußt haben.

### I. EUPALINOS UND ORPHEUS.

Wir haben gesehen, daß Rilke sich oft mit dem Begriff des Orpheus beschäftigt hatte. Meiner Ansicht nach spielte die Lektüre des Dialogs Eupalinos eine wichtige Rolle als Rilke den Sonetten einen Titel gab. Der Dialog findet in der Unterwelt statt. Sokrates und Phädrus, als Schatten, unterhalten sich über einen berühmten griechischen Architekten, Eupalinos. Valéry erwähnt die Tempel, die Eupalinos baute, aber es ist nicht bekannt, ob er Tempel oder andere berühmte Gebäude schuf. In der Encyclopedia Britannica liest man unter "Eupalinos":

Eupalinos, of Megara, a Greek architect, who constructed for the tyrant Polycrates of Samos a remarkable tunnel to bring water to the city, passing under a hill. This aqueduct still exists, and is one of the most remarkable constructions in Greece. (3)

Ist es möglich, daß der Ruhm Eupalinos als Architekt dieses Aquäduktes Rilke bekannt war, und daß er den Aquädukt des Sonetts II. 15 nach Italien verlegte?

.....und im Hintergrund  
der Aquädukte Herkunft. Weiter an  
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins. (4)

Über den Architekten schreibt Valéry:

Je lui trouvais la puissance d'Orphée. Il prédisait leur avenir monumental aux informes amas de pierres et de poutres qui gisaient autour de nous; et ces maté-

---

(3) Encyclopedia Britannica, 11th ed. Vol. IX, S. 891.

(4) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 15. S. W. I, S. 761.

riaux, à sa voix, semblaient voués à la place unique où les destins favorables à la déesse les auraient assignés. (5)

Der Name Orpheus wird in Eupalinos einige Male erwähnt, und zwar in Beziehung auf das Bauen von Tempeln. Aber das Bauen hat immer mit der Macht der Stimme oder der Worte zu tun. Eine Verwandlung, durch die Magie des Gesangs erzeugt, kann Schönheit schaffen:

...mais pour nous autres Grecs, toutes choses sont formes. Nous n'en retenons que les rapports; et comme enfermés dans le jour limpide, nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables. (6),

sagt Sokrates in Eupalinos. Meiner Meinung nach dachte Rilke an diese Stelle, als er den Sonetten ihren Titel gab, und als er im ersten Sonett schrieb: "... da schufst du ihnen Tempel im Gehör". Die Stellen des Dialogs, wo Valéry Orpheus erwähnt, sind die Entwicklung eines Gedichtes, das er lange vorher geschrieben hatte, und das Rilke las und später übersetzte.

## II. VALERYS GEDICHT "ORPHEE".

Eines der Gedichte aus Valérys Album de Vers Anciens ist Orphée, 1891 geschrieben und veröffentlicht. Die Lektüre eines solchen Gedichtes muß Rilke begeistert haben!

### ORPHEE

... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée

---

(5) PV. nrf II, S. 83.

(6) Ibid. S. 112-113

L'Admirable! ... Le feu, des cirques purs descend;  
 Il change le mont chauve en auguste trophée  
 D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant;  
 Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres;  
 Une plainte inouïe appelle éblouissants  
 Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!  
 Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée  
 Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,  
 Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or  
 A l'âme immense du grand hymne sur la lyre! (7)

Aus dem Gesang dieses Orpheus steigt kein Baum, sondern ein Tempel. Valéry's Orphée ist mit dem Architekten verwandt; die Steine werden durch die Magie des "unhörbaren Gesangs" in einen Tempel verwandelt. Rilkes Baum, der sich in dem schon zitierten Sonett I.1 in einen "Tempel im Gehör" verwandelt, ist auch das Ergebnis des magischen Gesangs. Im letzten Terzett des Sonetts II.10 findet man dieselbe Idee, mit denselben Worten ausgedrückt. Das Sonett selbst beschäftigt sich mit der Maschine und wie sie die Welt unserer Vorväter bedroht; es ist nicht nötig, es in dieser Arbeit zu zitieren. Aber im letzten Terzett erscheint Orpheus wieder, um das Unsägliche zu rühmen, und man denkt an Valéry's Orphée:

Worte gehen zart am Unsäglichen aus ...  
 Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,  
 baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. (8)

"Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant", sagt Valéry; "Ein für alle Male / ist's Orpheus, wenn es singt", sagt

---

(7) PV. nrf I, S. 76.

(8) RMR. Sonette an Orpheus, II, 10. S. W. I, S. 757.

Rilke im Sonett I.5 (9). "Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or / A l'âme immense du grand hymne sur la lyre", sagt Valéry; "Gesang ist Dasein", sagt Rilke (10). In diesem Gedicht Valéry's hatte Rilke offensichtlich vieles gefunden, was ihn selbst beschäftigte. Dies erstaunte ihn so sehr, daß er an seinen Freund Gide schreibt:

... je ne saurais assez vous dire la profonde émotion que j'ai eue en lisant l'Architecte et (par-ci et par-là) quelques autres écrits de Paul Valéry. Comment est-il possible pendant tant d'années que je ne le connusse point? (11)

"Quelques autres écrits" waren wahrscheinlich die Gedichte aus Album de Vers Anciens und Charmes, die er schon gelesen hatte. Palme war eines dieser Gedichte, aber das Gedicht Valéry's, das ihn am meisten beeindruckte, ist ohne Zweifel Le Cimetière Marin. Im selben Brief an Gide schreibt er:

Il y a quelques semaines j'ai traduit, en plein enthousiasme, ces autres 'paroles véritablement marines' - les strophes du Cimetière Marin (Nouvelle Revue Française du 1er juin 1920); c'est devenu, je crois, une de mes meilleures traductions! Je l'ai faite pour moi seulement, pour mon plaisir, et pour rendre hommage à une amie à qui j'ai lu cet admirable poème, peu après l'avoir découvert. (12)

---

(9) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 5. S. W. I, S. 733.

(10) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 3. S. W. I, S. 732.

(11) RMR. - André Gide. Op. cit. S. 151

(12) Ibid.

III. ZWEI GEDICHTE AUS "CHARMES", "PALME" UND "LE  
CIMETIERE MARIN".

Diese zwei Gedichte und einige der Sonette drücken offensichtlich eine gemeinsame Idee aus: sie behandeln das Verhältnis zwischen der Welt der Lebenden und dem Reich der Toten. Ludwin Langenfeld schreibt in einem Aufsatz über Rilke:

Dagegen sind die Sonette, dem Wesen das 'in beiden Bereichen' heimischen Gottes Orpheus entsprechend, eine einzige Paraphrase dieser innigen Durchdrungenheit von Tod und Leben, des 'Doppelbereichs', der uns ins 'Ganze' einfügt. So müssen wir 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, in der die uns übertreffenden Wesen, die 'Engel', zu Hause sind. (13)

Er könnte auch über Valéry geschrieben haben, und könnte an den Engel des Gedichtes Palme gedacht haben:

De sa grâce redoutable  
Voilant à peine l'éclat,  
Un ange met sur ma table  
Le pain tendre, le lait plat;  
Il me fait de la paupière  
Le signe d'une prière  
Qui parle à ma vision:  
- Calme, calme, reste calme!  
Connais le poids d'une palme  
Portant sa profusion! (14)

Nicht nur rühmt das Gedicht einen Baum, Symbol des Doppelbereichs, sondern man findet in dieser ersten Strophe dieselben Symbole - Brot und Milch - die Rilke im Sonett I. 6 be-

-----  
(13) H. Friedmann & O. Mann. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten (Bern & München, Francke Verlag, 1967), Band II, S. 46-47.

(14) PV. nrf I, S. 153-154.

nutzt:

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden  
Reichen erwuchs seine weite Natur.  
Kundiger böge die Zweige der Weiden,  
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Geht ihr zu bette, so laßt auf dem Tische  
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehths -;  
Aber er, der Beschwörende, mische  
unter der Milde des Augenlids.

ihre Erscheinung in alles Geschaute;  
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.

Nichts kann das göltige Bild ihm verschlimmern;  
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,  
rühme er Fingerring, Spange und Krug. (15)

Valéry's Baum zeigt die Schwere seiner Früchte und beugt sich nach der Erde, der Wohnung seiner Wurzeln, woraus seine Kraft und Fruchtbarkeit stammen. In Rilkes Sonette sieht man, wie der Dichter-Sänger Orpheus die "Wurzeln der Weiden erfuhr". Diese Erfahrung vollendete ihn. Jetzt hat er die beiden Seiten des Baumes gesehen und er darf ihn richtig rühmen. Im zweiten Quartett erwähnt Rilke das Brot und die Milch, und beschwört die Lebenden, diese Vorräte nicht auf dem Tisch zu lassen, wenn sie schlafen gehen. Der Schlaf ist ein totenähnlicher Zustand, und die Gegenwart der Schlafenden und der Vorräte könnte die Toten anziehen. Ich betrachte das Verhältnis zwischen diesem Sonett und der Stelle in Valéry's Gedicht als einen geschlossenen Kreis: Bei Valéry kommt ein Engel zu dem Dichter, um ihm Brot und Milch anzubieten; dann lehrt er den Dichter die Lehre des Baums: sei geduldig; er-

-----  
(15) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 6. S. W. I,  
S. 734.

fahre die Schwere des fruchtbaren Baums, der sich nach der Erde, nach dem Bereich der Toten beugt. Ist dieser Engel einer der rilkeischen Engel der Zweiten Elegie? Ein Engel, der ein wenig des Wesens der Toten mit sich trägt? Der gleichen Toten, welche das Brot und die Milch anzieht?

... Schmeckt denn der Weltraum,  
in den wir uns lösen, nach uns? Fangen die Engel  
wirklich nur ihriges auf, ihnen Entströmtes,  
oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig  
unseres Wesens dabei? ... (16)

Meiner Meinung nach kann man das Sonett I,6 und das Gedicht Palme als zwei sich ergänzende Teile eines schönen Gesamtbildes betrachten. Später in demselben Gedicht befindet sich die berühmte Strophe, die Rilke so sehr geliebt hat:

Patience, patience,  
patience dans l'azur  
Chaque atome de silence  
Est la chance d'un fruit mûr!  
Viendra l'heureuse surprise:  
Une colombe, la brise,  
L'ébranlement le plus doux,  
Une femme qui s'appuie,  
Feront tomber cette pluie  
Où l'on se jette à genoux! (17)

Valéry's Dichter kniet, erfüllt und selig nach dem langen, geduldigen Warten. Rilkes Orpheus kehrt "unter der Milde des Augenlids" in sich ein, um das Leben und den Tod in einem "klaren Bezug" besser zu rühmen. "Ist er ein Hiesiger?" entspricht der Bemerkung Sokrates in Eupalinos "Il n'y a pas d'ici" (18). Man muß beide Seiten des Lebens und des Todes

---

(16) RMR. Duineser Elegien, 2. Elegie. S. W. I, S. 690.

(17) PV. nrf I, S. 155.

(18) PV. nrf II, S. 147.

rühmen, um die beiden Teile der Welt zu versöhnen. Die Aufgabe des Dichters ist, eine Verbindung zwischen den beiden scheinbaren entgegengesetzten Welten anzubieten. Im ersten Terzett erwähnt Rilke den "Zauber von Erdrauch und Raute"; diese kleinen Blumen wachsen hauptsächlich in Friedhöfen; es sieht aus, als ob die Toten den Lebenden einen Teil ihres Wesens durch die Erde schenkten. Diese Bemerkung führt zu einem wunderbaren Gedicht Valéry's, dem ersten Gedicht, das Rilke las, und das ihn sehr begeisterte: Le Cimetière Marin.

Es läßt sich nicht leugnen, daß ein enges Verhältnis zwischen Leben und Tod existiert, und daß menschliche Ereignisse und Gefühle dieses Verhältnis nicht ändern können. Das Leben könnte mit einem Teich verglichen werden, dessen Grund den Tod darstellt; man sieht ihn nicht, aber man ist sicher, daß er existiert; er existiert als Teil des Teiches. Der Teich kann ruhig sein oder vom Winde in Wallung gebracht werden; er kann blau wie der Himmel oder dunkel wie die Nacht sein; der Mond macht ihn zum silbernen Spiegel, oder er glänzt im Sonnenlicht. Aber das Verhältnis zwischen dem Teich und seinem Grund, Leben und Tod, bleibt unverändert.

(Die Sonette) ... stehen im Zeichen des griechischen Sängers Orpheus, der vom Leben zum Tod schritt und in das Leben zurückkehrte. ... (19)

schreibt Else Buddeberg. Bei Rilke sind Leben und Tod verbunden, wie bei Valéry, wie er es in dem Cimetière Marin

besonders klar ausdrückt. Die Idee begeisterte Rilke, oder vielmehr die Entdeckung eines Dichters, der sich mit einer seiner Grundideen beschäftigte. Rilkes Übertragung des Gedichtes, kurz nachdem er es las, begeisterte ihn fast so sehr wie die Lektüre selbst. Später schreibt er darüber an Clara Rilke: "...nie...war ich im Übersetzten genauer und glücklicher" (20). Wie könnte er nicht genau und glücklich sein, wenn er ein Gedicht übersetzte, das seine eigene Lebens- und Todesanschauung reflektierte? "Rilke...trouvait préformulée dans le Cimetière Marin la pensée des Sonetts" schreibt Angeloz (21); "Paul Valéry's real contribution to the Sonette an Orpheus is to be found in Le Cimetière Marin", schreibt Butler (22). In den ersten vier Strophen des Gedichts merkt man eine Verwandtschaft mit Rilkes Sonett II,1. Der Anfang des Cimetière Marin lautet so:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
 Entre les pins palpite, entre les tombes;  
 Midi le juste y compose de feux  
 La mer, la mer, toujours recommencée!  
 O récompense après une pensée  
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins éclairs consume  
 Maint diamant d'imperceptible écume,  
 Et quelle paix semble se concevoir!  
 Quand sur l'abîme un soleil se repose,  
 Ouvrages purs d'une éternelle cause,  
 Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Stable trésor, temple simple à Minerve,

---

(20) RMR. Br. Muzot 23. April 1923. S. 200.

(21) J. F. Angeloz. Rilke. (Paris: Mercure De France, 1952), S. 290.

(22) E. M. Butler. Rainer Maria Rilke. (Cambridge: University Press, 1946), S. 345.

Masse de calme et visible réserve,  
 Eau sourcilleuse, Oeil qui garde en toi  
 Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
 O mon silence! ... Edifice dans l'âme,  
 Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,  
 A ce point pur je monte et m'accoutume,  
 Tout entouré de mon regard marin;  
 Et comme aux dieux mon offrande suprême,  
 La scintillation sereine sème  
 Sur l'altitude un dédain souverain. (23)

Der Dichter sitzt in einem Friedhof am Meer und bewundert die ewige Arbeit der Götter, und wie das Meer in ewiger Bewegung ist: "das Meer, das Meer ein immer neues Schenken!", lautet Rilkes Übertragung (24). Diese Idee findet sich im zweiten Quartett des Sonetts II,1, und es ist interessant zu bemerken, daß die Malerin Lou Albert-Lasard, am Anfang ihres Buches, Rilke selbst mit einem Meer verglich. Der Satz ist wie ein kleines Gedicht: "Rilke, Rilke, Rilke - Welle über Welle. Welche Flut! Was für ein Meer war er denn? Mit welchem Maß ihn messen?" (25). In seinem Sonett benutzt Rilke das Bild des Meeres, um den Atem zu beschreiben:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!  
 Immerfort um das eigne  
 Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,  
 in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren  
 allmähliches Meer ich bin;  
 sparsamstes du von allen möglichen Meeren, -  
 Raumgewinn.

---

(23) PV. nrf I, S. 147-148.

(24) RMR. Gesammelte Werke, Band VI (Leipzig: InselVerlag, 1927), S. 288.

(25) L. Albert-Lasard. Wege mit Rilke (Frankfurt a/M.: S. Fischer Verlag, 1952), S. 9.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon  
innen in mir. Manche Winde  
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich Luft, du, voll noch einst meiniger  
Orte?

Du, einmal glatte Rinde,  
Rundung und Blatt meiner Worte. (26)

In den Quartetten atmet der Dichter ein, und jedes Einatmen,  
jede Eingebung wird als Teil seines Geistes. Sein Leben als  
Dichter wird reifer und intensiver durch jede Erfahrung, die  
ihm von der Welt geschenkt wird. Die Terzette zeigen, daß es  
ein Gegengewicht gibt: Mit jeder Ausatmung gibt der Dichter  
einen kleinen Teil seines Daseins an den Weltraum zurück.

Man findet die Stelle der Zweiten Elegie wieder:

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach wir  
atmen uns aus und dahin; ... (27)

Das Ein- und Ausatmen, das ewige Nehmen und Zurückgeben bil-  
den einen Tempel der Zeit, wie Valéry es ausdrückt: "Temple  
du Temps, qu'un seul soupir résume". Auch für ihn ist der  
Atem mit dem Begriff der Zeit eng verbunden.

Die nächste Strophe beschäftigt sich nicht nur mit der  
hiesigen Zeit, sondern mit dem "Zukunftsrauche" des Dichters:

Comme le fruit se fond en jouissance,  
Comme en délice il change son absence  
Dans une bouche où sa forme se meurt,  
Je hume ici ma future fumée,  
Et le ciel chante à l'âme consumée  
Le changement des rivières en rumeur. (28)

---

(26) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 1, S. W. I,  
S. 751.

(27) RMR. Duineser Elegien, zweite Elegie, S. W. I,  
S. 689.

(28) PV. nrf. I, S. 148.

Diese fünfte Strophe des Cimetière Marin ist offensichtlich die Grundidee des rilkschen Sonettes I,13:

Voller Apfel, Birne und Banane,  
Stachelbeere ... Alles dieses spricht  
Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...  
Lest es einem Kind vom Angesicht,

Wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.  
Wird euch langsam namenlos im Munde?  
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,  
Aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.  
Diese Süße, die sich erst verdichtet,  
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,  
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -:  
O Erfahrung, Fühlung, Freude - riesig! (29)

Die Frucht, Symbol des Lebens, erinnert auch an den Tod. Sie wird als neues Leben für den Menschen, der sie ißt, indem sie stirbt. Indem sie verschwindet, wird sie in Genuß verwandelt. Es wird schwierig, sie auszudrücken, wenn sie in diesem Zustand der Verwandlung steht: "Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt" hat dieselbe Bedeutung wie die "Tanzt die Orange" Beschwörung des fünfzehnten Sonettes. Man sollte die Frucht in allen ihren Zuständen ausdrücken können, aber es ist eine schwierige Aufgabe. Wenn es jemandem gelingt, dies zu tun, kann er die beiden Seiten des Lebens betrachten und eine Einsicht in die Zukunft erblicken. In der siebenten Strophe des Gedichts behandelt Valéry das Verhältnis zwischen Leben und Tod - Licht und Schatten:

-----  
(29) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 13. S. W. I, S. 739.

L'âme exposée aux torches du solstice,  
 Je te soutiens, admirable justice,  
 De la lumière aux armes sans pitié!  
 Je te rends pure à ta place première:  
 Regarde-toi! ... Mais rendre la lumière  
 Suppose d'ombre une morne moitié. (30)

und wir finden den doppeldeutigen Charakter der rilkischen Frucht. Diese Idee wird von Rilke im nächsten Sonett entwickelt, und von Valéry in den Strophen 13 bis 21 seines Gedichtes. Dazwischen macht er einige Bemerkungen über den Friedhof, die ich in dieser Arbeit nicht zu zitieren brauche. Aber die nächsten neun Strophen sind so wichtig, daß ich es notwendig finde, sie zu zitieren. Wenn man die deutsche Übertragung zum ersten Mal liest, könnte man glauben, daß Rilke der Dichter - nicht der Übersetzer sei!

Er (Rilke) sprach von der beglückenden Genauigkeit, mit der ihm die deutschen Äquivalente der französischen Verse eingefallen seien; eine Genauigkeit, die ihm bei anderen Übersetzungen nie mit dieser Vollkommenheit gelungen sei (31),

schreibt J. R. von Salis über die rilkischen Übertragungen der Gedichte Valéry's. Könnte der Leser, der die Gedichte Valéry's liest, denken, daß sie Übertragungen von Rilkes Werk sind? Ich glaube, daß es in einigen Fällen möglich ist. Es wird kompliziert, wenn man Übertragungen von Rilkes Gedichten von Claude Vigée liest und denkt, sie seien Valéry's!

Hier sind die Strophen 13 - 21 des Cimetière Marin:

Les morts cachés sont bien dans cette terre  
 Qui les réchauffe et sèche leur mystère

---

(30) PV. nrf I, S. 148.

(31) J. R. von Salis. Op. cit. S. 119.

Midi là-haut, midi sans mouvement  
 En soi se pense et convient à soi-même ...  
 Tête compète et parfait diadème,  
 Je suis en toi le secret changement.

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!  
 Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes  
 Sont le défaut de ton grand diamant ...  
 Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,  
 Un peuple vague aux racines des arbres  
 A pris déjà ton parti lentement.

Ils ont fondu dans une absence épaisse,  
 L'argile rouge a bu la blanche espèce,  
 Le don de vivre a passé dans les fleurs !  
 Où sont des morts les phrases familières,  
 L'art personnel, les âmes singulières ?  
 La larve file où se formaient des pleurs.

Les cris aigus des filles chatouillées,  
 Les yeux, les dents, les paupières mouillées,  
 Le sein charmant qui joue avec le feu,  
 Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,  
 Les derniers dons, les doigts qui les défendent,  
 Tout va sous terre et rentre dans le jeu !

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe  
 Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge  
 Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici ?  
 Chanterez-vous quand serez vaporeuse ?  
 Allez ! Tout fuit ! Ma présence est poreuse,  
 La sainte impatience meurt aussi !

Maigre immortalité noire et dorée,  
 Consolatrice affreusement laurée,  
 Qui de la mort fais un sein maternel,  
 Le beau mensonge et la pieuse ruse !  
 Qui ne connaît, et qui ne les refuse,  
 Ce crâne vide et ce rire éternel !

Pères profonds, têtes inhabitées,  
 Qui sous le poids de tant de pelletées,  
 Etes la terre et confondez nos pas,  
 Le vrai rongeur, le ver irréfutable  
 N'est point pour vous qui dormez sous la table,  
 Il vit de vie, il ne me quitte pas !

Amour, peut-être, ou de moi-même haine ?  
 Sa dent secrète est de moi si prochaine  
 Que tous les noms lui peuvent convenir !  
 Qu'importe ! Il voit, il veut, il songe, il touche !  
 Ma chair lui plait, et jusque sur ma couche,  
 A ce vivant je vis d'appartenir !

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Elée !  
 M'as-tu percé de cette flèche ailée  
 Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !  
 Le son m'enfante et la flèche me tue !  
 Ah ! Le soleil ... Quelle ombre de tortue  
 Pour l'âme, Achille immobile à grands pas ! (32)

Die Toten in der Erde haben es gut; sie sind Erde geworden, die Gefühle, die Tätigkeiten, die Freuden und die Schmerzen; alles, was sie als Lebende erlebten, hat sich jetzt in Erde verwandelt und aus dem vorigen Leben sind durch den Tod Blumen entstanden: der Kreis ist geschlossen. Valéry behandelt noch einmal das Problem der Zeit: alles flieht, auch die Ungeduld. Aber wenn Zeit nicht existierte? Er erwähnt den Philosophen Zénon d'Elée, der bewies, daß ein Pfeil, der fliegt, nicht fliegt: in jedem Augenblick steht er an einem bestimmten Punkt im Raum. Rilke hätte diese Bemerkung vielleicht nicht gemacht, da die Zeit für ihn nicht so wichtig wie der Raum war. Die Toten bewohnen jetzt das unterirdische Reich und verwandeln den Lehm "mit ihrem freien Marke".

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.  
 Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.  
 Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares  
 und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.  
 Was wissen wir von ihrem Teil an dem?  
 Es ist seit lange ihre Art, den Lehm  
 mit ihrem freien Marke zu durchmärken.

Nun fragt sich nur: tun sie es gern? ...  
 Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,  
 geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,  
und gönnen uns aus ihren Überflüssen  
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen? (33)

Die Idee der Toten, die als Teil der Erde, Baumwurzeln und Blumen geworden sind, ist dieselbe wie Valéry's. Rilke entwickelt sie und fragt sich, ob diese Toten unsere Sklaven oder unsere Herren sind: "Tun sie es gern?". Müssen wir ihnen für die Früchte und Blumen dankbar sein, oder können wir diese Früchte bloß als die Arbeit von Sklaven annehmen? Auf jeden Fall trägt der Mensch vom Anfang an die Kraft der Toten in sich. Eine Verbindung existiert immer zwischen den Lebenden und den Toten. Valéry hatte diese Tatsache erkannt, als er den Wurm erwähnte: der Wurm nährt sich nicht von Toten, sondern von Lebenden: "Il vit de vie, il ne me quitte pas".

Die Anschauung der beiden Dichter ist aber nicht immer so düster:

In solche Dunkelheit und Stille versenkt sich nun Rilkes Seele, und darin findet sie ein neues Dasein, ein Dasein in dem es keine Angst vor dem Tode mehr gibt und in dem Leben und Tod sich zu einem schönen Lied zusammengefunden haben. Dies ist Daseinsbejahung wie sie dann später besonders in den Sonetten an Orpheus wieder vorkommt. (34)

schreibt Lilly Moore. Wie Leben und Tod zusammen ein Gesamtbild machen, so findet man viele Gefühle, die sich ergänzen: Schmerz und Freude, zum Beispiel, oder Daseinsverneinung und Daseinsbejahung. Viele Stellen in den Sonetten drücken Rilkes

---

(33) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 14. S. W. I, S. 739-740.

(34) L. E. Moore. Musik der Kräfte, Rainer Maria Rilkes Beziehung zur Musik. Magisterthese im Aufriß. Portland State University, 1970. S. 7-8.

Todes- und Lebensbejahung aus. Der letzte Vers des schon zitierten Sonetts I,5 faßt die Idee zusammen:"... Und er gehorcht, indem er überschreitet", schreibt Rilke über Orpheus. Er lebt in beiden Reichen und es fällt ihm leicht, sie zu rühmen. Das letzte Terzett des Sonetts I,9 hat dieselbe Bedeutung:"Erst in dem Doppelbereich/ werden die Stimmen/ ewig und mild".

Auch Dinge, die den Tod erfahren haben, können eine bestimmte Lebensbejahung zeigen. In dem schönen Sonett I,10 sieht man, wie die antikischen Sarkophage ein neues Leben führen:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verließt,  
grüß ich, antikische Sarkophage,  
die das fröhliche Wasser römischer Tage  
als ein wandelndes Lied durchfließt.

Oder jene so offenen, wie das Aug  
eines frohen erwachenden Hirten,  
- innen voll Stille und Bienensaug -  
denen entzückte Falter entschwirren;

alle, die man dem Zweifel entreißt,  
grüß ich, die wiedergeöffneten Munde,  
die schon wußten, was schweigen heißt.

Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht?  
Beides bildet die zögernde Stunde  
in dem menschlichen Angesicht. (35)

Die Sarkophage, die die Stille des Todes damals erfahren haben, dienen jetzt als Töpfe, wo Blumen wachsen und Schmetterlinge umherflattern. Selbst der Frühling, in seiner jährlichen Auferstehung, symbolisiert die frohe Lebensbejahung:

---

(35) RMR. Sonette an Orpheus, Teil I, no. 10, S. W. I, S. 737.

Frühling ist wieder gekommen. Die Erde  
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;  
Viele, o viele --- Für die Beschwerde  
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weiße  
an dem Barte des alten Manns.  
Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße,  
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele  
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,  
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingt's.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,  
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen  
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts! (36)

Dieses Gedicht, etwas naiver im Stil als Valéry's, und die an-  
deren schon zitierten Sonette, drückt dieselbe Freude aus,  
wie die letzten drei Strophen des Cimetière Marin. Der Dich-  
ter ist lange im Friedhof gewesen; er hat viel über den Tod  
und die Toten nachgedacht. Er ist ein wirklicher Orpheus ge-  
worden, der mit den Toten sprach. Ins Leben zurückgekehrt,  
findet er, daß er die Welt der Lebenden besser rühmen kann:

Non, non! ... Débout! Dans l'ère successive!  
Brisez, mon corps, cette forme pensive!  
Buvez, mon sein, la naissance du vent!  
Une fraîcheur, de la mer exhalée,  
Me rend mon âme, o puissance salée!  
Courons à l'onde en rejaillir vivant!

Oui! Grande mer de délires douée,  
Peau de panthère et chlamyde trouée  
De mille et mille idoles du soleil,  
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
Qui te remords l'étincelante queue  
Dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!  
l'air immense ouvre et referme mon livre,

La vague en poudre ose jaillir des rocs!  
 Envolez-vous, pages tout éblouies!  
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies  
 Ce toit tranquille où picoraient des focs! (37)

Wenn man diese Verse liest, ist es unmöglich, kein tiefes Gefühl der Lebensbejahung zu erfahren! Man möchte vor Freude tanzen! Das Leben ist schöner, weil man den Tod erfahren hat. Man fühlt sich erfüllt. Rilke hat diese Idee in einem einzigen Sonett ausgedrückt, das fast eine Zusammenfassung des Cimetière Marin ist. Darin findet man den Begriff der Vergänglichkeit; das Werk des Meisters, das Lächeln des Mädchens, alles vergeht. Menschen, die einst in die Kamine schauten, sind jetzt gestorben. Aber derjenige, der den Tod verstanden hat - der Dichter - weiß, daß nichts verloren geht, da der Tod ein Teil des Lebens ist:

So wie dem Meister manchmal das eilig  
 nähere Blatt den wirklichen Strich  
 abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig  
 einzige Lächeln der Mädchen in sich,

wenn sie den Morgen erproben, allein -  
 oder im Glanze der dienenden Lichter.  
 Und in das Atmen der echten Gesichter,  
 später, fällt nur ein Widerschein.

Was haben Augen einst ins umrußte  
 lange Verglühn der Kamine geschaut:  
 Blicke des Lebens, für immer verlorne.

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?  
 Nur, wer mit dennoch preisendem Laut  
 sänge das Herz, das ins Ganze geborne. (38)

Die Innigkeit dieses Sonetts kann mit der Innigkeit

(37) PV. nrf I, S. 151.

(38) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 2, S. W. I, S. 751-752.

der letzten Verse des Cimetière Marin verglichen werden. Gibt es einen Menschen, der diese Innigkeit ewig sucht? Die Innigkeit des "sich selbst finden"?

#### IV. NARZIß.

Der Narziß ist dieser Mensch. Nach Leishman bedeutet der Narziß den Verlust der Identität des Dichters:

While Orpheus symbolized the poet's service to mankind, Narcissus symbolized the cost at which that service was performed, the poet's sacrifice of his own life and of his own identity. (39)

"Que tu brilles enfin, terme pur de ma course!" ist der Wunsch des Narziß in Valéry's Gedicht Fragments du Narcisse (40), aber er erreicht dieses Ziel nicht. Er schaut sein eigenes Bild im Spiegel an, bis er glaubt, daß er es umarmen kann, aber er kann es nicht. Valéry vergleicht diesen Wunsch des Narziß mit dem des Dichters, der sowohl seine Gefühle ausdrücken, wie seine Identität bewahren möchte. Rilke wurde von dieser Idee begeistert und fand seine eigenen früheren Narziß-Gedichte - 1913 geschrieben - wieder:

Er liebt, was ihm ausging, wieder ein  
und war nicht mehr im offenen Wind enthalten  
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten  
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein. (41)

Es ist interessant zu sehen, daß der Narziß, der im Sonett II,3 erwähnt wird, "gelöst" ist:

---

(39) RMR. Sonnets to Orpheus, notes by J. B. Leishman, Op. cit. S. 162.

(40) PV. nrf I, S. 122.

(41) RMR. "Narziß", S. W. II, S. 56.

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,  
was ihr in euerem Wesen seid.  
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben  
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender -,  
wenn es dämmernd, wie Wälder weit ...  
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender  
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.  
Einige scheinen in euch gegangen-,  
andere schicket ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben -, bis  
drüben in ihre enthaltenen Wangen  
eindrang der klare gelöste Narziß. (42)

Wer ist diese "Schönste", die im Spiegel bleiben wird? Sie ist wahrscheinlich die Tänzerin Wera, die Rilke mit dem endlich erfüllten Narziß identifiziert. Man erinnert sich an Jean Cocteaus Theaterstück Orphée, wo der Tod durch den Spiegel auf die Bühne tritt; er nimmt Eurydike mit sich weg und geht durch den Spiegel wieder hinaus. Man sieht hier den Tod als Erfüllung. Die Tänzerin und der Narziß sind hier als ein einziges Bild zusammengefließen und im Spiegel geblieben - eine Art des Todes - und sie sind dadurch erfüllt worden. Rilke entwickelte diesen Begriff in einem späteren französischen Gedicht, wo die Rose das Thema des erfüllten Narziß darstellt.

---

(42) RMR. Sonette an Orpheus, Teil II, no. 3, S. W. I, S. 752.

## KAPITEL VI

### DER TANZ ALS NARZISSTISCHE KUNST.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß Rilke von der Lektüre der frühen Gedichte Valéry's, und zwar des Album de Vers Ancien und der Charmes, sehr beeindruckt wurde. Die Gedichte Narcisse Parle (1) und Fragments du Narcisse (2) insbesondere stehen in enger Beziehung zu dem Begriff des Tanzes. Ich glaube, daß es möglich ist, Tanz, Orpheus, Doppelbereich und alle die anderen Themen, worüber ich gesprochen habe, mit dem Bild des Narziß zu verbinden und in ein völlig logisches Gesamtbild einzuordnen.

In dieser Arbeit habe ich die Tänzerin beobachtet (3), wie zwei Dichter sie sehen. Valéry's Idee der Tänzerin ist eine Synthese der Ideen der drei Protagonisten des Dialogs L'Amé et la Danse; sie ist nichts als eine Tänzerin und ihr Tanz ist nur das, was der Zuschauer sieht, sagt Eryximaque; sie stellt die Liebe und die verschiedenen Dinge der Umwelt dar, denkt Phädrus; sie ist nichts und sie ist alles, da sie reine Verwandlung ist, sagt Sokrates. Für Rilke ist der Tanz mit der

---

(1) PV. nrf I, S. 82-83.

(2) Ibid. S. 122-230

(3) Da Valéry eine Tänzerin beschrieb und Rilke seine Sonette einer Tänzerin widmete, beziehe ich mich in diesem Kapitel auf die Tänzerin und nicht auf den Tänzer, wenn ich über die Tanzkunst spreche.

Religion verwandt und die Tänzerin ist eine Priesterin des Dichter-Sängers Orpheus; sie ist auch reine Verwandlung. Und was macht sie als reine Verwandlung? Für Rilke identifiziert sich die Tänzerin mit Orpheus, der den Bereich der Toten besuchte und daraus zurückkehrte. Dies macht ihn zum Bewohner des Doppelbereichs, der auch ein Symbol der Verwandlung ist. In Valéry's Dialog fällt die Tänzerin Athikté in Ohnmacht, ein Zustand, der mit dem Tod verwandt ist, und kehrt zurück. In diesem Sinne gehören die Tänzerinnen Valéry's und Rilke's durch ihre Kunst zu dem Doppelbereich.

Über die Natur des Tanzes und der Tänzerin stimme ich mit Valéry und Rilke überein, aber ich möchte eine neue Idee hinzufügen, die sie nicht erwähnen: Meiner Meinung nach ist der Tanz eine rein narzißtische Kunst.

Betrachten wir die verschiedenen Kunstformen: Der Architekt baut Häuser, Paläste und Tempel; wenigstens entwirft er Pläne dafür, und andere Arbeiter folgen seinen Anweisungen. Die vollendeten Bauten reflektieren die Persönlichkeit des Architekten, aber man kann kaum von Narzißmus sprechen. Der Maler malt Bilder und der Bildhauer haut Statuen; es gibt keinen Vermittler zwischen den Künstlern und ihrer Kunst, aber sie brauchen nicht da zu sein, um vom Publikum bewundert zu werden. Sie veranstalten Ausstellungen und arbeiten an etwas Neuem, indem das Publikum ihr Werk genießt. Das trifft auch zu für den Dichter und den Schriftsteller; ihr Werk reflektiert ihre innere Seele, aber sie sehen nicht in

einer direkten Weise, wie das Ergebnis dem Publikum gefällt. Es ist wahr, daß es einen Maler, Bildhauer oder Schriftsteller freut, sein Werk bekannt und berühmt zu sehen, aber sie brauchen nicht persönlich anwesend zu sein, um die Reaktion des Publikums zu erleben.

Die Kunstformen, die die Musik und die Schauspielkunst berühren, sind anders; man kommt dem Narzißmus einen Schritt näher. Der Komponist kann seine eigene Musik in der Konzertsalle hören, und die Reaktion der Zuhörer sehen; der Musiker braucht sein Instrument; der Sänger und der Schauspieler brauchen ihre Stimme; sie brauchen auch das Publikum, um die Wirkung ihrer Ausführung zu ermessen. Sie können auch manchmal für sich selbst singen oder musizieren, und sich selbst dabei bewundern. Aber meistens brauchen sie das Publikum, und sie beklagen die Tatsache, daß die Konzerte und Theater nicht so viel wie früher besucht werden. Man kann zu Hause bleiben und Schallplatten seiner Lieblingssänger und Schauspieler hören; es war sogar in Rilkes Zeit möglich, Schallplatten zu bekommen, und Caruso oder Galli-Curci zu Hause zu hören. Aber der Sänger oder Schauspieler, der auf der Bühne steht und spielt, kann sich selbst durch die Reaktion des Publikums bewundern.

In diese Kategorie würde ich den Dichter, der sein eigenes Werk vorliest, und den Balladensänger einschließen. Sie brauchen nur ihre Worte und ihre Stimme, und sie genießen sofort den Effekt ihrer Kunst. Deshalb meine ich, daß Rilke,

wenn er seine Gedichte Freunden vorlas, eine Kombination von Orpheus - dem Sänger, der Menschen und Natur bezauberte - und von Narziß - dem sich-selbst bewundernden Jüngling - ein sich-selbst rühmender Dichter war. Aber die narzißtische Kunst "par excellence" ist der Tanz.

Hier muß ich darauf hindeuten, daß der Tanz als narzißtische Kunst mit der Tanzform nichts zu tun hat: ob die Tänzerin ihr ganzes Leben eine starke Disziplin geübt hat, ihre Zehen blutig gesehen hat und vor Müdigkeit geweint hat, um die Figuren des klassischen Balletts zu beherrschen, oder ob sie eine freie Form wie Isadora Duncan oder Martha Graham benutzt, ist unwichtig. Es handelt sich um eine Ausdrucksform, wofür die Tänzerin nur ihren eigenen Körper braucht. Sogar die Musik ist nicht unbedingt notwendig dazu. Und wenn John Martin darauf besteht, daß der Tänzer unser Gefühl ändern und unsere Erfahrung erweitern will, muß ich ihm widersprechen. Er schreibt: "With the desire for communication, then, there comes the necessity for form and the beginning of art." (4) Man denkt vielleicht noch einmal an Duncan. In der Tat trug sie überhaupt kein Verlangen danach, mit dem Publikum in Verbindung zu stehen; sie wollte sich selbst, so frei wie möglich, ausdrücken. Für andere Tänzer, klassische Tänzer und Tänzerinnen, zum Beispiel, gibt es keine Verpflichtung, dem Publikum eine "Botschaft" mitzuteilen. Ich meine, daß der Tänzer in einigen Fällen als Mime dienen soll; der Mime ist in der Tat

---

(4) J. Martin. Op. cit. S. 54.

eine Art Bote. Aber dies geschieht nicht sehr oft. Wenn eine Tanzgruppe Giselle oder Les Sylphydes tanzt, stellt sie eine bestimmte Geschichte dar; meiner Meinung nach ist die Botschaft in diesem Fall alt und schwach geworden; die Interpretation des Balletts durch die individuellen Tänzer wird selbst als Botschaft betrachtet. Wenn eine moderne Truppe ein modernes Ballett über den Krieg oder die Zukunft der großen Städte tanzt, liegt die Botschaft in dem Inhalt des Balletts sowohl als auch in seiner Interpretation. Aber wenn sich ein Tänzer oder eine Tänzerin entschließt, "die Orange zu tanzen", macht es nichts aus, ob das Publikum die Botschaft versteht oder nicht; die Tänzerin weiß, daß sie die Orange tanzt; sie wird durch ihre eigene Ausführung in sich selbst erfüllt. Je spontaner der Tanz, desto mehr ist er mit dem Narziß verbunden. Ich glaube nicht, daß Salomé für Herodes irgend etwas durch ihren Tanz der Sieben Schleier darstellen wollte; sie tanzte für sich selbst und war durch ihren Tanz zugleich in sich und außer sich, wie der Narziß, in einem Zustand der vollkommenen Erfüllung. Der Tetrarch schaute zu, aber seine Reaktion war für Salomé unwichtig.

Das Publikum schaut an und ist zufrieden, oder ist nicht zufrieden, es macht nichts. Wenn eine Tänzerin tanzt, muß sie für sich selbst tanzen. Die Stimme des Sängers und des Schauspielers ist ein Instrument, so wichtig wie ein Cello oder ein Piano; die Tänzerin dagegen braucht nur ihren Körper - ohne Ton, ohne Wort -; manchmal wird sie von Musik begleitet,

aber das ist nicht nötig. Sie muß hier sein, um vom Publikum gepriesen zu werden, aber sie braucht das Publikum nicht, um sich selbst zu bewundern. Es ist schön, wenn sie ihr eigenes Bild in den Augen des Publikums reflektiert sieht, aber wenn sie alleine im Studio ihre Tanzprobe vor dem Spiegel aufführt, bedeutet es genau dasselbe. Es ist immer schön, Beifall zu hören, aber wenn sie im Spiegel sieht - wie Narzissus in seiner Fontäne - wie vollkommen ihre Bewegungen und ihre Figuren sind, gibt es keinen besseren Lohn. Der Tanz ist deshalb eine höhere Form des Narzissmus, mit sofortigem Ergebnis: Wenn die Tänzerin auf der Bühne steht, bewundert sie sich durch die Bewunderung des Publikums; wenn sie allein ist, darf sie sich selbst bewundern, ohne Publikum: "Un beau corps se fait regarder en soi-même, et nous offre un admirable moment", sagt Sokrates in Eupalinos (5). Die Tänzerin weiß, was für einen Effekt sie hervorbringt, und wie sich dieser Effekt gegen sie wendet. In diesem Moment erlebt sie den Doppelbereich-Effekt. Sie ist außer sich, weil das Publikum sie lobt; sie ist in sich, weil sie sich in ihrer Vollkommenheit sicher fühlt.

"Absolute surrender and pure concentration are the two modes of being in which man experiences the divine", schreibt H. F. Peters (6). Die Tänzerin erfährt das Göttliche sowohl wenn sie tanzt als wenn sie zu tanzen aufhört, welche Tanz-

---

(5) PV. nrf II, S. 105.

(6) H. F. Peters. Op. cit. S. 109.

form auch immer sie braucht. Sie hat einige Figuren lernen müssen, und die tägliche Disziplin, die man mit der Disziplin des Dichters in der Benutzung seiner Sprache vergleichen kann, hat sie Schritt für Schritt erhoben; sie bewundert sich mit jeder neuen Leistung mehr. Die Konzentration, wenn sie allein ist und wenn sie auf der Bühne tanzt, wird immer größer. Sie kommt dem Göttlichen näher, denn die Anerkennung des Publikums, wie das In-sich-sein, ist eine Art des Göttlichen. Die narzißtische Kunst ist die höchste mögliche Kunstform. Wir sind weit von Martin, der den Tanz als eine Begier des Tänzers nach Verbindung betrachtet ... besonders wenn man André Levinson liest:

Certes, la marche gymnastique d'Athikté ne se distingue en rien, quant à son processus, du mouvement usuel. Mais elle n'obéit plus au réflexe habituel; elle se plie à une intention de beauté. (7) (8)

Und wer preist die selbstgeschaffene Schönheit, wenn nicht die Tänzerin und der Narziß, im Spiegel der Augen des Publikums, im Spiegel des Probezimmers, im Spiegel der Brunnen, aber hauptsächlich in sich selbst; sie schauen sich von innen an. Sokrates hat recht: die Tänzerin ist alles, für den Zuschauer und für sich selbst.

Es ist kein Zufall, daß Rilke die Sonette, die der Tod einer Tänzerin verursachte, "an Orpheus" richtete. Die Tänzerin Wera hätte die narzißtische Seite des Orpheus herausgestellt, und Rilke ergriff die Gelegenheit, sie auszudrück-

---

(7) Mein Kursivdruck.

(8) A. Levinson. Op. cit. S. 37.

ken. Wie Narziß sich selbst verwandelte - er muß auch ein Künstler gewesen sein - konnte die Tänzerin sich selbst verwandeln; eine Art ihrer Verwandlung wäre der magische Schlaf, worüber Valéry schreibt. Der magische Schlaf ist ein alter Wunsch der Menschen: es wäre möglich, alles zu vergessen, was vorher geschah, und das ganze Leben, vergangen und gegenwärtig, wäre während der Schlafzeit sozusagen gereinigt und auf eine einzige Tat konzentriert: "What does the sleeper represent? The example of Athikté affirms the possibility that the body may be known in itself and with no intermediary other than the act of dance" (9). Und was stellt dieser magische Schlaf dar? Ist er nicht eine Art Katharsis? Vielleicht trägt alles, was wir sehen, eine Maske. Die Welt ist unecht und wir alle spielen eine Rolle. Aber die Tänzerin braucht keine Rolle zu spielen, da sie weiß, vielleicht in ihrem Unbewußtsein, daß ihre Bewegung spontan ist, und daß sie nicht versucht, den Menschen eine Botschaft zu bringen. Der Tanz ist keine Maske wie die Sprache. Er ist mehr mit dem Drama der Griechen verwandt, dem man zuschaute und wodurch man sich gereinigt fühlte. Die Katharsis der Tänzerin ist der Katharsis des Narziß fast ähnlich. In Valérys Dialog fiel die Tänzerin Athikté in Ohnmacht. Es gibt kein Zeichen, daß das Publikum irgendeinen Einfluß auf sie und ihren Tanz hatte. Sie bewunderte sich so sehr durch ihren eigenen Tanz, daß sie nicht mehr im Bereich der bewußten Menschen bleiben konnte;

---

(9) G. Hartman. Op. cit. S. 116.

sie erlag unter einer Ergriffenheit, die dem Tod glich. Aber sie kam wieder zu sich. Im Höhepunkt der narzißtischen Erfahrung bei Valéry, in Fragments du Narcisse, merkt man einen klaren Unterschied:

Adieu ... Sens-tu frémir mille flottants adieux?  
 Bientôt va frissonner le désordre des ombres!  
 L'arbre aveugle vers l'arbre étend des membres sombres,  
 Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît ...  
 Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,  
 Où la puissance échappe à ses formes suprêmes ...  
 L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,  
 Elle se fait immense et ne rencontre rien ...  
 Entre la mort et soi, quel regard est le sien!

Dieux! de l'auguste jour, le pâle et tendre reste  
 Va des jours consumés joindre le sort funeste;  
 Il s'abîme aux enfers du profond souvenir!  
 Hélas, corps misérable, il est temps de s'unir ...  
 Penche-toi, baise-toi. Tremble de tout ton être!  
 L'insaisissable amour que tu me vins promettre  
 Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit ... (10)

Am Anfang der Fragments du Narcisse findet der Leser den Narziß am Ende des Tages; er spricht mit sich selbst am Brunnen und weiß, wie jeder Tag immer endet: mit Angst und der Drohung des Todes. Und jeden Abend stirbt er ein bißchen, da der Tod - die Nacht ist immer ein Symbol des Todes - so nah und drohend aussieht. Aber er kommt zurück, und am nächsten Tag fängt er wieder an, sich selbst zu lieben. Sein Gefühl geht über den Tod hinaus. Wenn ich den Satz von Peters noch einmal zitieren darf: "Absolute surrender und pure concentration are the two modes of being in which man experiences the divine", kann ich zeigen, daß der Tod - ob es sich um ein Symbol des Todes, um den Tod im allgemeinen, oder um den "vor-

läufigen" Tod des Orpheus und der in Ohnmacht gefallenen Tänzerin handelt - die Grenze der Hingabe und der Konzentration ist. Kein Mensch weiß, was man nach der Erfahrung des Todes erlebt, oder ob es überhaupt etwas zu erleben gibt. Orpheus, wenn man annimmt, daß er tatsächlich existierte, und die Tänzerin, die durch die Macht ihrer Kunst in einen totenähnlichen Zustand geführt wurden, wissen beide, daß die Katharsis, die sie erleben, ihre eigene ist. Sie kümmern sich nicht darum, ob sie den Zuschauern nötig oder heilsam ist. Hier liegt der Unterschied zwischen der "wahren Kunst" wie Schiller sie beschreibt, und der "narzißtischen Kunst". Schiller schreibt:

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt - die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt - in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen. (11)

Es handelt sich hier um eine Katharsis, die die Zuschauer befreien soll. Die Katharsis der Tänzerin: "...ainsi le corps qui est là veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel!"(12) wurde durch die Erschöpfung der Tänzerin aus ihren inneren Schauen erzeugt. Es ist möglich, daß sie auch den Zuschauer befreit; in Valéry's Dialog gelingt es ihr fast:

---

(11) F. Schiller. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (Stuttgart: Reclam Verlag, 1969), S. 5.

(12) PV. nrf II, S. 172.

## SOCRATE

O mes amis, ne vous sentez-vous pas enivrés par saccades, et comme par des coups répétés de plus en plus fort, peu à peu rendus semblables à tous ces convives qui trépignent, et qui ne peuvent plus tenir silencieux et cachés leurs démons? Moi-même, je me sens envahi de forces extraordinaires ... Ou je sens qu'elles sortent de moi qui ne savais pas que je contenais ces vertus. Dans un monde sonore, résonnant et rebondissant, cette fête intense du corps devant nos âmes offre lumière et joie ... Tout est plus solennel, tout est plus léger, tout est plus vif, plus fort; tout est possible d'une autre manière; tout peut recommencer indéfiniment...(13),

aber es ist hauptsächlich eine Selbstbefreiung:

Plongée dans ce bain de forces déchaînées, l'étoile vit sa 'katharsis', périlleux état de grâce: toute la vase de son âme se sépare enfin du plus pur! Elle tourne encore; puis elle s'affaisse épuisée. Est-elle morte? Non: absente, ravie d'elle-même. (14)

Sie fördert die Entdeckung, daß "Nirgends ... wird Welt sein als innen" (15). Aber die innere Welt des Narziß ist nicht fest; er sucht sich, findet sich und verliert sich selbst in einem ewigen Zustand der Verwandlung und erinnert an Sisyphus. Jeden Abend stirbt er in der Betrachtung seines eigenen Bildes:

Quelle perte en soi-même offre un si calme lieu!  
L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu  
Qu'elle demande à l'onde ...(16)

Quel souffle vient à l'onde offrir ta froide rose!  
j'aime ...j'aime! ... Et qui donc peut aimer autre chose  
Que soi-même? ...

Toi seul, ô mon corps, cher corps,  
Je t'aime, unique objet qui me défend des morts! (17)

---

(13) PV. nrf II, S. 173.

(14) A. Levinson. Op. cit. S. 23.

(15) RMR. Duineser Elegien, 7. Elegie, S. W. I, S. 711.

(16) PV. nrf I, S. 123.

(17) Ibid. S. 129.

L'insaisissable amour que tu me vins promettre  
 Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...(18)

Der unsichere Charakter des Lebens des Narziß bei Valéry wurde zweifellos von André Gides Traité du Narcisse inspiriert:

Narcisse cependant contemple de la rive cette vision qu'un désir amoureux transfigure; il rêve. Narcisse solitaire et puéril s'éprend de la fragile image; il se penche, avec un besoin de caresse, pour étancher sa soif d'amour, sur la rivière. Il se penche et, soudain, voici que cette fantasmagorie disparaît; sur la rivière il ne voit plus que deux lèvres au-devant des siennes, qui se tendent, deux yeux, les siens, qui le regardent. Il comprend que c'est lui, - qu'il est seul - et qu'il s'éprend de son visage. Autour, un azur vide, que ses bras crèvent, tendus par le désir à travers l'apparence brisée, et qui s'enforcement dans un élément inconnu.

Il se relève alors, un peu; le visage s'écarte. La surface de l'eau, comme déjà, se diapre et la vision reparait. Mais Narcisse se dit que le baiser est impossible, - il ne faut pas désirer une image; un geste pour la posséder la déchire. Il est seul. - Que faire? Contempler.

Grave et religieux il reprend sa calme attitude: il demeure - symbole qui grandit - et, penché sur l'apparence du Monde, sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent. (19)

Der Narziß erreicht keine vollkommene Katharsis. Seine Selbstbewunderung hört mit dem Schauen auf. Er kommt dem Tode nah, aber dies ist das Ende seines Zyklus. Die Tänzerin dagegen ist nicht nur die Schöpfung, die sie in ihrer Kunst und in sich selbst sucht und findet, sondern - durch das, was Valéry-Sokrates nennt: "l'ivresse due à ses actes ... qui peut nous faire entrer dans un état étrange et admirable" (20) -

-----  
 (18) PV. nrf I, S. 130.

(19) A. Gide. Op. cit. S. 25-26

(20) PV. nrf II, S. 169.

eine Apotheose: das Bild des erhörten Narziß. Rilke behandelte diesen Begriff, als er über eine Rose schrieb, und ich glaube, daß er an Valéry dachte, der die Tänzerin mit einer Rose verglich. Die Tänzerin Athikté, wie Rilkes Rose, ist von Weite umgeben; sie schöpft aus sich die Kraft ihrer Kunst bis die übersteigende Erregung des Tanzes sie in den Bereich des Unbewußtseins führt, woher sie zurückkehrt und ihre Wonne flüstert: "Que je suis bien ..."(21). Rilkes Gedicht lautet:

Abandon entouré d'abandon,  
tendresse touchant aux tendresse ...  
c'est ton intérieur qui sans cesse  
ce caresse, dirait-on;

se caresse en soi-même,  
par son propre reflet éclairé.  
Ainsi tu inventes le thème  
du Narcisse exaucé. (22)

Man sieht, wie die Themen des Tanzes, der Verwandlung und des Doppelbereichs mit dem Narziß zusammenklingen und daß der Tanz eine gesteigerte Form des Narzißmus ist. Obgleich Valéry selbst den Narziß in seinem Dialog nie erwähnte, benutzte er die Idee, die ihn in seinen früheren Gedichten beschäftigte. L'Ame et la Danse spielte die Rolle eines Trägers für die Idee des Narziß, und Rilke war sensitiv und intuitiv genug - selbst wenn er den Narziß in den Sonetten auch nicht erwähnte - um diese Idee zu fühlen.

---

(21) PV. nrf II, S. 176.

(22) RMR. Poèmes Français: Les Roses, S. W. II, S. 576.

## KAPITEL VII

### RILKE UND VALÉRY : EINE GEISTESVERWANDTSCHAFT.

Paul Valéry wurde am 30. Oktober 1871 in Cette, der Heimatstadt des Cimetière Marin, geboren; Rilke vier Jahre später in Prag. Die Tatsache, daß Rilke den französischen Dichter erst 1921 entdeckte, mag erstaunlich erscheinen, besonders wenn man die Gleichartigkeit der Welt- und Dichtungsanschauung der beiden Dichter betrachtet! Man muß sich daran erinnern, daß Bücher und Schriften in dieser Zeit nicht so leicht zu kaufen waren wie heutzutage. Gedichte erschienen meistens erst in Zeitschriften, die in anderen Ländern schwer zugänglich oder oft unmöglich zu besorgen waren:

Freunde halfen bei der Suche, Gide, Herbert Steiner und vor allem Paul Morisse, der Leiter der französischen Buchhandlung in Zürich, die die Verbindung zwischen Rilke und Valéry herstellte. (1)

schreibt Karin Wais. Wie glücklich für uns, daß Rilke eines Tages im Juni 1921 die Nouvelle Revue Française vom Juni 1920 zufällig fand und dadurch Le Cimetière Marin und Valéry entdeckte! Während dieser stillen Jahre hatten die zwei Dichter an denselben Ideen und Begriffen gearbeitet. Man merkt eine Ähnlichkeit zwischen Rilkes Vers am Ende des Gedichts Archaischer Torso Apollos: "Du mußt dein Leben ändern" - 1908 ge-

---

(1) K. Wais. Op. cit. S. 15.

schrieben (2) und der Beschwörung Valéry's in Eupalinos (1921):

Dussions-nous faire contre nous-même un effort assez difficile, il faut s'abstraire quelque peu des prestiges de la vie, et de la jouissance immédiate. Ce qu'il y a de plus beau est nécessairement tyrannique ... La véritable beauté ... est aussi rare que l'est ... l'homme capable ... de choisir un certain soi-même et de se l'imposer. (3)

Das Ziel der beiden Dichter sieht sehr ähnlich aus. Die Aufgabe des Dichters ist keine leichte, und er muß sie auf sich nehmen; sonst ist er kein echter Dichter. M. Owen Lee, in einem Essay über Glucks Orfeo, erwähnt Rilke und das Gedicht Archaischer Torso Apollo und bemerkt, daß die Größe der Musik und der Kunst darin liegt, daß sie uns eine Gelegenheit bietet, unser Leben neu anzuschauen:

At least, before the melodies of Orfeo this listener often feels as that Orphic poet Rilke felt before an archaic torso of Apollo. The torso told Rilke he had to change his life. Gluck's melodies once inspired the Abbé François Arnaud to say, 'With that, one might found a new religion'. It is part of the greatness of great art and music that they prompt us to reexamine, to reevaluate all of living. And that is reform in its deepest sense.(4)

Welche Charakterzüge des Werkes Valéry's gefielen Rilke, abgesehen von den gemeinsamen Ideen: Verwandlung, Leben und Tod als Doppelbereich? Meiner Meinung nach war es hauptsächlich die vornehme, fast präziöse Sprache, die Valéry benutzte, und in der Rilke eine Art Bruderschaft sah. Beide Dichter

---

(2) RMR. S. W. I, S. 557.

(3) PV. nrf II, S. 95.

(4) M. Owen Lee. "A Melody Beyond Grief", Opera News (New York: Metropolitan Opera Guild, Inc. Vol 35 = 11, Jan. 9, 1971), S. 25.

brauchten Themen für ihre Gedichte; auch wenn sie die präziöse Sprache Mallarmés manchmal gebrauchten - Rilke und Valéry bewunderten Mallarmé - konnten sie nicht "über nichts" schreiben, wie der Meister der Symbolisten es manchmal tat. Rilke mag auch den narzißtischen Charakter der Schriften Valérys - besonders Eupalinos und L'Ame et la Danse - erkannt haben. Ein Kritiker Valérys bemerkt, daß er Valéry bewundert "wenn er denkt, und sich denkend anschaut":

Nul ouvrage du poète ne me paraît aussi transparent que les dialogues où non seulement nous l'admirons qui pense, mais qui se regarde penser. (5)

Mehr vielleicht als den Stil Valérys liebt Rilke seine lange Geduld. Er spricht davon in zahlreichen Briefen. Fast fünfundzwanzig Jahre hatte Valéry als Dichter geschwiegen und sich dem Studium der Mathematik gewidmet. Rilke bewunderte diese Geduld und nahm den französischen Dichter als Vorbild. Er selbst hatte seit 1912 auf den Engel gewartet, der ihm die ersten Elegien geschenkt hatte. Er sagt über Valéry: "J'étais seul, j'attendais, toute mon oeuvre attendait. Un jour j'ai lu Valéry, j'ai su que mon attente était finie" (6).

Meiner Meinung nach kann man nicht von einem Einfluß Valérys auf Rilke sprechen, sondern - wegen aller dieser "éléments fraternels", wie Angelloz sie nennt - von einer Ver-

-----  
 (5) P. Fierens. L'Eupalinos de Paul Valéry (nrf XXI.no. 118, 1er juil, 1923), S. 5-12; In: J. Arnold. Paul Valéry and his Critics (Charlottesville: University Press of Virginia, 1970), S. 114.

(6) Überliefert von Monique St-Héliier, Souvenir, in: Rilke et la France (Paris, 1942), S. 235.

wandtschaft. J. R. von Salis hat dies klar gesehen:

Wenn ich glaubte vermuten zu dürfen, der 'Einfluß' Valéry's habe in der Zeit vor der Vollendung der Elegien lösend auf Rilkes Geist gewirkt - wie der Zauberstab dem bereiten Quell ruft - so möchte ich damit nicht dem Mißverständnis Vorschub leisten, es habe ein 'Beeinflussung' (im Sinn einer Nachahmung Valéry's durch Rilke) stattgefunden. (7)

Und die spontane Reaktion der Leser Rilkes zeigt, daß die Sonette an Orpheus keine Nachahmung des Werkes Valéry's sind. Die Fürstin Marie von Thurn und Taxis erinnert sich, wie Rilke ihr die Sonette las:

Siebenundfünfzig, und nicht eines zuviel! Jedes Wort ein Juwel. Manche, die einem das Herz stocken lassen. All dies hat er in ganz wenigen Tagen geschaffen - ich glaube, die Elegien in drei Tagen. Er sagte mir, es kam über ihn wie ein Fieber, er konnte nicht schlafen, nicht essen, nur fort und fort schreiben, die Feder konnte kaum folgen, einigemale wollte er frische Luft schöpfen, doch kaum war er im Freien, so mußte er wieder sein Notizbuch nehmen und schnell weiterschreiben - fieberhaft, ununterbrochen ... (8)

Dies klingt nicht wie die Beschreibung der Geburt eines Werkes, das von jemandem beeinflusst wurde! Man fühlt die schöpferische Kraft, die Freude, die unwiderstehliche Explosion der Eingebung! Trotz der Mißverständnisse - viele haben nie verstanden, wie Rilke und Valéry irgendetwas gemeinsam haben konnten - sieht Angelloz die Wahrheit. Er spricht nicht von Einfluß:

Il y a sans doute peu de cas d'une pareille transmission d'énergie, de confrontation, de forces spirituelles: Rilke découvre Valéry au printemps de 1921 et en février

-----  
(7) J. R. von Salis. Op. cit. S. 121.

(8) M. von Thurn und Taxis. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (Frankfurt: Insel Verlag, 1966), S. 112-113

1922 les Elégies de Duino et les Sonnets à Orphée étaient écrits. (9)

Die Lektüre Valéry's genügte Rilke nicht; er mußte übersetzen:

Je me suis engagé à traduire Paul Valéry, ce poète sublime qui continue d'une façon souveraine la ligne de Mallarmé et qui, entre tous les poètes contemporains, me donne la plus profonde et la plus fertile jouissance d'art. (10)

schreibt er im Januar 1923. Maurice Martin du Gard sagte, daß Rilke für die Übertragung Valéry's besonders empfänglich war:

Ses dernières oeuvres, de plus en plus dépouillées de chair, attentives aux seuls éléments intellectuels, le prédisposaient à traduire Paul Valéry. (11)

Eine Übertragung war für Rilke immer eine Art Verwandlung, wie er an Merline schreibt:

C'est là-dedans que je les (traductions) ai rassemblées, soigneusement, pour que, ne pouvant pas les lire, Valéry puisse se rendre compte au moins du respect et de la joie que j'employais à cette transformation de son oeuvre. (12)

Es sieht aus, als ob die Gedichte der beiden Dichter sich durch die Übersetzung verwandeln. Ich habe in dieser Arbeit schon bemerkt, wie einige der französischen Übertragungen der rilkischen Gedichte von Claude Vigée wie Gedichte Valéry's lauten. Dies beweist, daß eine echte Geistesverwandtschaft existierte!

---

(9) J. F. Angelloz, Op. cit. S. 291.

(10) RMR. Lettres Milanaises, 1921-1926 (Paris: Plon, 1956), S. 16.

(11) M. Martin du Gard. La Mort de Rainer Maria Rilke. Les Nouvelles Littéraires, 6e année, no. 220, 1er jan. 1927, S. 1 In: J. Arnold. Paul Valéry and his Critics, S. 358.

(12) Rencontre de deux poètes, Rilke et Valéry. Neue Schweizer Rundschau, Nov. 1948, S. 428. Extrait d'une lettre de RMR à Madame Klossowska, 21 avril, 1923.

Man sieht diese Verwandtschaft wenn man Valéry's Dialog L'Ame et la Danse und sein Gedicht Le Cimetière Marin und Rilkes Sonette an Orpheus liest: der Sinn ist im Grunde derselbe:

Der Sinn der Duineser Elegien und der Sonette an Orpheus ist es, das Dasein des Menschen als eines Singenden, das heißt Rühmenden zu entfalten und zu feiern. (13)

schreibt Fritz Martini. Dies ist der Auftrag des Dichters sowohl für Rilke als für Valéry. Und wo findet er die Macht für diesen Auftrag? Die Macht des Sängers Orpheus wird durch seinen Besuch im Reich der Toten erzeugt; es ist die Macht der Tänzerin Valéry's. Beide sind vollendet und dürfen die Welt rühmen, da sie ihre beiden Seiten erfahren haben. Dies ist der Sinn des Dialogs, des Cimetière Marin und der Sonette, und es ist nicht erstaunlich zu lesen, daß Pierre Klossowski - Merlines Sohn - von einer "affinité élective" zwischen Rilke und Valéry spricht:

She (A. Monnier) also quotes from a letter Pierre Klossowski had written concerning Rilke's translations of Paul Valéry's poems. According to Klossowski, 'Il semble ... que celui-ci (P.V.) ait marqué de son empreinte certains poèmes des Elégies et surtout Orpheus'. In conclusion, Klossowski calls Rilke's relationship with P.V. 'une affinité élective'. (14)

Ich kann keinen besseren Ausdruck finden, um das Verhältnis zwischen Rilke und Valéry zu beschreiben. Es geht weiter und

-----  
 (13) F. Martini. Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1958), S. 467.

(14) A. Monnier. "La Gazette", Le Navire d'Argent, no. 9, 1er fev., 1926, S. 89-96. In: J. Arnold. Paul Valéry and his Critics, S. 275.

tiefer als man hätte erwarten können: Rilke hatte die Idee der Verwandlung der Toten zu Erde und neuem Leben in Le Cimetière Marin erfahren, und er hatte sie in einem der Sonette (I,14) besonders ausführlich umgearbeitet. Die Idee hat ihn nie verlassen. 1925 schrieb er ein Gedicht auf französisch (Poèmes Français. Exercices et Evidences) das - Anklänge an Valéry - Cimetière heißt:

Y en a-t-il un arrière-goût de vie dans ces tombes?  
 Et les abeilles trouvent-elles dans la bouche des fleurs  
 un presque-mot qui se tait? O fleurs, prisonnières de  
 nos instincts de bonheur, revenez-vous vers nous avec  
 nos morts dans les veines? Comment échapper à notre em-  
 prise, fleurs? Comment ne pas être nos fleurs? Est-ce  
 de tous ses pétales que la rose s'éloigne de nous? Veut-  
 elle être rose seule, rien-que-rose? Sommeil de personne  
 sous tant de paupières? (15)

Das Ende des Gedichts, auf Deutsch übersetzt, dient als Grab-  
 schrift Rilkes:

Rose, o reiner Widerspruch, Lust  
 Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
 Lidern

Ich finde es rührend, daß Rilke eine Grabschrift wählte, die  
 dieselbe Idee wie Valérys Cimetière Marin ausdrückt, während  
 Valéry selbst zwei Zeilen seines eigenen Gedichts als seine  
 Grabschrift wählte:

O récompense, après une pensée  
 Qu'un long regard sur le calme des dieux.

Die außerordentliche Geistesverwandtschaft, die zwischen den  
 beiden Dichtern im Leben existierte, wird im Tode fortgesetzt.  
 Der Tod ist in der Tat die andere Seite des Lebens.

## ANGEFÜHRTE WERKE

RILKEI. Werke

RILKE, Rainer Maria. Sämtliche Werke, hrsg. v. Prof. Dr. Ernst Zinn, Frankfurt am Main: Insel Verlag, Band I, 1955  
Bände II, III, 1963  
Bände IV, V, 1965  
Band VI, 1966

RILKE, Rainer Maria. Gesammelte Werke, Band VI. Leipzig: Insel Verlag, 1927.

RILKE, Rainer Maria. Les Elégies de Duino et Les Sonnets à Orphée. Introduction, traductions et notes par J. F. Angelloz. Paris: Editions Montaigne, 1943.

RILKE, Rainer Maria. Sonnets to Orpheus. The German text, with an English translation, introduction and notes by J. B. Leishman. London: The Hogarth Press, 1967.

RILKE, Rainer Maria. Sonnets to Orpheus. With English translation by C. F. MacIntyre. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964.

II. Briefe

RMR. Briefe 1914-1926, Band II. Wiesbaden: Insel Verlag, 1950.

RMR. Briefe an seinen Verleger 1906-1926. Leipzig: Insel Verlag, 1936.

RMR. Briefe aus Muzot 1921-1926. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig: Insel Verlag, 1936.

RMR.-André Gide: Correspondance 1909-1926. Introduction et commentaires par Andrée Lang. Paris: Correa, 1952.

RMR. Inédits, hors-texte, études et notes. Paris: Librairie Les Lettres, 1952.

RMR.-Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Zürich: Max Niehans Verlag Ag. und Wiesbaden: Insel Verlag, 1952.

RMR.-Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel. Zürich: Niehans und Rokitansky Verlag, 1961.

RMR. Briefwechsel mit Benvenuto. Esslingen: Bechtle Verlag, 1954.

RMR et Merline: correspondance 1920-1926. Zürich: Editions Max Niehans, 1954.

RMR. Lettres Milanaises 1921-1926. Paris: Plon, 1956.

Letters of RMR 1892-1910. Translated by Jane Bannard Greene and M.D. Herter Norton. New York: The Norton Library, 1969.

Letters of RMR 1910-1926. Translated by Jane Bannard Greene and M.D. Herter Norton. New York: The Norton Library, 1969.

### III. Sekundär-Literatur

ALBERT-LASARD, Lou. Wege mit Rilke. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1952.

ANGELLOZ, J.F. Rilke. Paris: Mercure de France, 1952.

BASSERMANN, Dieter. Der späte Rilke. Essen und Freiburg i.B.: Verlag Dr. Hans von Chamier, 1948.

BASSERMANN, Dieter. Rilkes Vermächtnis für unsere Zeit. Berlin und Buxtehude: Hermann Hübener Verlag, 1947.

BETZ, Maurice. Rilke à Paris. Paris: Emile-Paul Frères, 1941.

BUDEBERG, Else. Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1954.

BUTLER, E.M. Rainer Maria Rilke. Cambridge: University Press, 1946.

DESGRAUPES, Pierre. Rainer Maria Rilke. Collection "Poètes d'Aujourd'hui". Paris: Pierre Seghers, 1970.

GUARDINI, Romano. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. München: Kösel Verlag, 1953.

GÜNTHER, Werner. Weltinnenraum: Die Dichtung Rainer Maria Rilkes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1952.

HOLTHUSEN, Hans Egon. Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1958.

JACCOTTET, Philippe. Rilke par lui-même. "Ecrivains de Toujours". Paris: Editions du Seuil, 1970.

MOORE, Lilly E. Musik der Kräfte: Rainer Maria Rilkes Beziehung zur Musik. Magisterthese im Aufriß. Portland State University, 1970 (Maschinegeschrieben).

PETERS, H. F. Rainer Maria Rilke: Masks and the Man. Seattle: University of Washington Press, 1960.

PETERS, H. F. My Sister, My Spouse: A biography of Lou Andreas-Salomé. New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1962.

Reconnaissance à Rilke. Cahiers du Mois. V. 23/24. Paris: Editions Emile-Paul Frères, 1926.

Rainer Maria Rilke: His last Friendship. Unpublished letters to Mrs. Eloui Bey, with a study by Edmond Jaloux and an introduction by Marcel Raval. New York: Philosophical Library, 1952.

Rilke en Valais. Par Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, C.F. Ramuz, René Morax, Edmond Humeau, Jean C. Lossier, Gustave Roud, Daniel Simond. Lausanne: Edition des Terreaux, 1946.

Von SALIS, J.R. Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre. Frauenfeld/Leipzig: Verlag von Huber & Co., 1938.

Von SALIS, J.R. Rainer Maria Rilke: The Years in Switzerland: A contribution to the biography of Rilke's later life. Translated by N.K. Cruickshank. Berkeley: University of California Press, 1966.

THURN UND TAXIS-HOHENLOHE, Fürstin Marie von. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966.

## VALERY

### I. Werke

VALERY, Paul. Oeuvres, Vol. I. Paris: Bibliothèque Nouvelle Revue Française-Gallimard (La pléiade), 1965.

VALERY, Paul. Oeuvres, vol. II. Paris: Bibliothèque Nouvelle Revue Française-Gallimard (La Pléiade), 1966.

### II. Briefe

Correspondance d'André Gide et de Paul Valéry 1890-1942. Paris: Gallimard, 1955.

VALERY, Paul: Lettre à Louis Séchan, août 1930. Paris: Gallimard, 1966.

### III. Sekundär-Literatur

ARNOLD, A. James. Paul Valéry and his Critics: A bibliography of French Language Criticism 1890-1970. Charlottesville, University Press of Virginia, 1970.

HYTIER, Jean. The Poetics of Paul Valéry. Translated by Richard Howard. Paris: Armand Colin, 1953.

LEVINSON, André. Paul Valéry, Philosophe de la Danse. Paris: La Tour d'Ivoire, 1927.

RAYMOND, Marcel. Paul Valéry et la Tentation de l'Esprit. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1964.

Yale French Studies No 44. Paul Valéry. Valencia (Spain): Artes Graficas Soler, S.A., 1970.

### RILKE-VALÉRY

BUCHER, J.M.F. A Critical Appreciation of Valéry's Influence on Rilke. Ph.D. Thesis. Brown University, 1964 (Maschine-geschrieben)

GIDE, André. Pretexts.: Reflections on Literature and Morality. Selected, edited and introduced by Justin O'Brien. Meridian Books, Inc., 1959.

HARTMAN, Geoffrey H. The Unmediated Vision: An interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry. New Haven: Yale University Press, 1954.

La Rencontre de Deux Poètes, Rilke et Valéry. Neue Schweizer Rundschau, Nov. 1948. PP. 427-429.

LEE, M. Owen. A Melody Beyond Grief. Opera News. Jan. 9, 1971. New York: Metropolitan Opera Guild.

SHAW, Priscilla W. Rilke, Valéry and Yeats: The Domain of the Self. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1964.

WAIS, Karin. Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.

SEKUNDÄR-LITERATUR

- AMAYA, Mario. Rodin's Dancers. Dance and Dancers. Basingstoke, Hants. (England): Hansom Books Ltd., March 1963.
- BACHELARD, Gaston. L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti, 1943.
- CLOSS, A. The Genius of the German Lyric: an historic Survey of its formal and metaphysical Values. London: George Allen and Unwin Ltd., 1938.
- COCTEAU, Jean. Orphée. Paris: Stock, 1927.
- DE MILLE, Agnes. The book of the Dance. New York: Golden Press, 1963.
- Deutsche Literatur in unserer Zeit mit Beiträgen von W. Kayser, B. von Wiese, W. Emrich, Fritz Martini, M. Wehrli, Fr. Heer. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1966.
- Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Herausgegeben von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1956.
- FRIEDMANN, H. und MANN, O. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten. Bern und München: Francke Verlag, 1967.
- GIDE, André. Le Traité du Narcisse. Paris: Gallimard, 1948.
- GIDE, André. Journal 1889-1939. Paris: Gallimard, 1948.
- GUTHRIE, W.K.C. The Greeks and their Gods. Boston: Beacon Press, 1954.
- HATFIELD, Henry. Modern German Literature. London: Edward Arnold, Ltd., 1966.
- MALLARME, Stéphane. Ballets. Crayonné au Théâtre. Paris: Gallimard, 1945.
- MARTIN, John. Introduction to the Dance. Dance Horizons, Inc. Brooklyn, N.Y.: W.W. Norton & Co. Inc., 1939.
- MARTINI, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1958.
- OVIDUS NASO. Metamorphoses. Books X and XI. With an English translation by Frank J. Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

- PICON, Gaitan. Panorama des Idées contemporaines. Paris: nrf-Gallimard, 1957.
- PICON, Gaetan. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris: nrf-Gallimard, 1960.
- PORTNOY, Julius. Music in the Life of Man. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- SAMUEL, Richard and HINTON THOMAS, R. Expressionism in German Life, Literature and the Theatre. 1910-1924. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1939.
- SCHILLER, Friedrich. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Die Braut von Messina. Stuttgart: Reclam Verlag, 1969
- STAMMLER, Wolfgang. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau: Ferdinand Hirt, 1927.
- TSANOFF, Radoslav A. The Great Philosophers. New York: Harper & Bros., 1953.
- VERLAINE, Paul. Art Poétique. Oeuvres Poétiques Complètes. Paris: nrf-Gallimard, 1954.
- VIRGIL. Georgics. Book IV. With an English translation by H. Rushton Fairclough. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Von WIESE, Benno. Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965.
- Von WIESE, Benno. Die Deutsche Lyrik, Form und Geschichte. Interpretationen von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1957.