

Rilkes Florenz |  
*Im Welt-Bezug*

*Rilke*

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

*Wallstein*

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 33 (2016)

Rilkes Florenz  
*Rilke im Welt-Bezug*

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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

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

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

SILKE SCHAUDER

## *Weiblichkeit im Werden.*

### *Zu den Mädchengedichten Rilkes und der Geburt der Venus*

›Weiblichkeit im Werden‹ möchte die *Mädchengedichte* Rilkes, die hauptsächlich 1898 während seines Aufenthalts in Italien entstanden sind, mit der *Geburt der Venus* in Verbindung bringen und diskutieren. Letztere gehört zum Zyklus der *Neuen Gedichte* (1907) und reiht sich, 1903 in Rom geschrieben, in die Erzählgedichte *Hetärengräber*, *Alkestis* und *Orpheus. Eurydike. Hermes* ein. Welchen Status, welchen Stellenwert haben die Mädchengedichte im poetischen Werdegang Rilkes, welche Thematik und *Topoi* lassen sich darin ausmachen? Und welcher qualitative Sprung trennt die *Mädchengedichte* der Frühzeit von der *Geburt der Venus*?

#### *1. Die Mädchengedichte*

Die *Mädchengedichte* gehören zu einer Schaffensperiode, in der Rilke noch nicht Rilke und vom grossen Wurf der *Duineser Elegien* Lichtjahre entfernt gewesen ist. Doch interessiert gerade das ›Unfertige‹ an diesen Gedichten. Thematisch dem *statu nascendi* vertraut, sind sie selbst und der Dichter noch im Werden: Sie haben Entwurf- oder Projektcharakter.

Im auffälligen Titel des Gedichtbands *Mir zur Feier* (1900) ist es, als löse Rilke die Frage des Adressaten auf neue Weise. Eine der Grundfragen des schriftstellerischen Gestus ist: Für wen schreibt man, an wen sind die Gedichte sinnstiftend gerichtet?<sup>1</sup> Dichtung ist immer Richtung: Bitte, Flehen, Frage.<sup>2</sup> Als schreibe Rilke zumindest zu der Zeit ausschliesslich für sich selbst, als seien diese Gedichte ihm allein gewidmet, haftet dem Gedichtband eine süssliche Selbstbezüglichkeit an, ist Nahrung eines – bei Rilke immer hungrig bleibenden – Narzissmus. *Mir zur Feier* – Selbsthuldigung als Ausgleich für unsägliche in Kindheit und Militärschule erlittener Schmach?<sup>3</sup> So würde Rilke später ins andere Extrem verfallen: er wächst zum Weltmeister der Widmung, der über 132 verschiedenen Adressaten und Adressatinnen seine Gedichte anträgt.<sup>4</sup>

1 Es ist immer sehr ergiebig, dieser Frage in der Rekonstitution des Werdegangs eines Schriftstellers nachzugehen – der Künstler ist auf einen Dialog mit der Muse oder einem *alter ego*, einem mehr oder weniger imaginären Anderen, angewiesen.

2 Das wäre dem *lamento* in der Oper zu vergleichen. Vgl. Jean-Michel Vivès: *La Voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*. Paris 2012.

3 Rilkes Erlebnisfilter ist allerdings die permanente narzisstische Kränkung, als die er sogar den Ersten Weltkrieg erlebt hat. Vgl. Ernst Simenauer: *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos*. Bern 1953. Nur durch schwärmerische, allerdings kurzlebige Liebesgeschichten und künstlerische Suche kann er ihr zeitweilig entgehen.

4 Allerdings hat diese erdrückende Anzahl an Widmungen auch lebenspraktische Gründe: Rilke erwies so seinen zahlreichen Wohltätern eine meist antizipierte Dankbarkeit – diese

Welche Themen bestimmen die *Mädchengedichte*? Es wimmelt förmlich von Madonnen – in Florenz! Es seien hier nur einige Beispiele erwähnt: »Die Einzige nur, die schon müd ist, – die Madonna – rastet am Rand.«;<sup>5</sup> »und war, als lächelten zugleich in allen Kirchen die Madonnen.«;<sup>6</sup> »Nachmittag bete ich im Bildersaale, und die Madonnen sind so hell und hold.«;<sup>7</sup> »Du bist als ob du segnen müßtest, wen die Madonnen längst vergaßen.«;<sup>8</sup> »Um die vielen Madonnen sind viele ewige Engelsknaben.«<sup>9</sup>

In diesen Texten löst die die Gestalt der Madonna die schwierige Frage nach der weiblichen Sexualität<sup>10</sup> durch das Dogma der unbefleckten Empfängnis: Als Ikone der Weiblichkeit wird ihre andächtige Verehrung durch keinerlei Ambivalenz verkompliziert, von keinem Triebkonflikt getrübt. Rilkes Imago der reinen, desexualisierten Muttergestalt<sup>11</sup> hatte u.a. die französische Psychoanalytikerin Elisabeth Birot herausgearbeitet.<sup>12</sup> Dabei dient die Idealisierung der Mutterimago, in Form der gütig-milden Madonna, hauptsächlich der Unterdrückung von Groll – die erträumte Makellosigkeit des Objekts soll über seine erlebte Unzulänglichkeit hinwegtäuschen. Auch löst die Figur der Madonna durch konsequente Nichtbeachtung das Problem der scheinbaren Unvereinbarkeit von Anbetung und weiblicher Sexualität.<sup>13</sup>

Ähnlich verfährt Rilke mit der Komplexität des weiblichen Begehrens, das ihm im Weichzeichner seiner Gedichte erscheint: Seine Mädchengestalten weben immer nur Gold und wallen in langen, weissen Gewändern durch die Lande, dezent vom *horror vacui* ihres Lebens umhaucht, still auf den Bräutigam und damit auf eine bessere Zukunft wartend. Überhaupt ist der ganze Gedichtzyklus so ätherisch gehalten, die Mädchen schweben so körperlos und traumhaft einher, dass es erst der Subversion eines Vladimir Nabokov bedurfte, um in seiner *Lolita* das Thema der Kindfrau literaturfähig zu machen. In seinen *Mädchengedichten* war Rilke noch zu sehr den geschlechtsspezifischen Klischeevorstellungen seiner Zeit verpflichtet, als dass er wirklich Neues leisten konnte. Selbst Lou Andreas-Salomé würde ihm darin

wiederum revanchierten sich prompt mit der Gegenleistung einer Einladung oder sonstiger Gunstbezeigung.

<sup>5</sup> SW III, S. 609.

<sup>6</sup> SW III, S. 610.

<sup>7</sup> SW III, S. 610.

<sup>8</sup> SW III, S. 615.

<sup>9</sup> SW III, S. 217.

<sup>10</sup> Sie wurde von Sigmund Freud als *terra incognita*, als weisser Fleck auf der Landkarte bezeichnet.

<sup>11</sup> Kulturell spiegelt sich das gesplante Verhältnis zur weiblichen Sexualität in den beiden stereotypen Extremen von Madonna und Hure – deren völliger Aussparung oder heillosem Exzess.

<sup>12</sup> Vgl. Elisabeth Birot: *Imago maternelle primaire et sexualité adolescente: La Vierge et l'Ange*. In: *RMR – Inventaire, Ouvertures*. Hg. von Michel Itty und Silke Schauder. Lille 2013, S. 183-192.

<sup>13</sup> Vgl. Sigmund Freud: »Über die allgemeinste Erniedrigung des *Liebeslebens* (1912).« In: *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III. Studienausgabe*. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1972, S. 197.

weder lebenspraktisch noch intellektuell mit ihren durchaus kühnen Aufsätzen<sup>14</sup> zur weiblichen Sexualität weiterhelfen können.

Wie sieht Rilke die Mädchen? Blond sind sie, sie weben und sie flechten – meist Stroh, weil es farblich so schön zu ihrem Haar und überhaupt als solide Metapher zu Gold passt.<sup>15</sup> Auch müssen sie unaufhörlich warten, sowohl *strohblond* als auch *goldgeduldig*. Dieses hochkarätige Warten ermöglicht Rilke, die Sehnsucht zu thematisieren, der er noch einen fassbaren Namen geben konnte: »Bräutigam«,<sup>16</sup> den er allerdings nicht ganz klangschön auf »Scham« reimt.<sup>17</sup> Erstaunlich ist auch, dass die Fantasien der Mädchen bei Namen und Funktion ihres Retters haltmachen – einstweilen träumen sie nicht weiter.

Bekanntlich ist die Farbe »Strohblond« am Prototyp der Unschuld beteiligt, wie auch das Weben und Spinnen, seit Homers Penelope, als *die* weibliche Kunstform überhaupt gilt.<sup>18</sup> Als seien sie moderne Schwestern Dornröschens, bereiten sich Rilkes Mädchen durch ihr Flechten auf ihre kommende Weiblichkeit vor.<sup>19</sup> Das im Text reichlich verstreute Gold dient dazu, die Gedichte wie wertvolle Ikonen mit Bedeutung zu beschlagen. Aber ein Gedicht wird nicht dadurch glänzend, indem es massiv Gold erwähnt. Bereits 1857, vierzig Jahre vor Rilkes Mädchengedichten, schrieb Charles Baudelaire in den *Fleurs du Mal* schon Gedichte auf Prostituierte und beinamputierte Bettler, auf Lesbierinnen und geschlechtskranke Kurtisanen – er machte im modernen Gestus die Hässlichkeit, den Tod, die Verwesung zu poetisch wertvollem Brennstoff.<sup>20</sup> Vor diesem Hintergrund mag uns Rilkes märchenhafte Verklärung der Mädchen, sein teilweise zu dickes Auftragen von Blattgold befremdlich erscheinen. Stilistisch noch unsicher, ist ihnen eine gewisse altertümelige Betulichkeit zu eigen, denn Rilkes Genie war in den *Mädchengedichten* noch im Werden.

Zahlreiche formale Schwächen durchsetzen sie, wie um aufscheinen zu lassen, wie sehr Dichtung eine Frage der Praxis ist, die einer späteren Meisterschaft nur zuträglich sein würde. Viele Reime scheinen sich eher mangelndem Ohr als der Experimentierfreude zu verdanken:

14 Vgl. Lou Andreas-Salomé: »Anal« et »Sexuel« (1915). In: Lou Andreas-Salomé: *L'amour du narcissisme: textes psychanalytiques*. Paris 1980.

15 Vgl. SW III, S. 236-238. Es wäre interessant, zu ermitteln, inwieweit hier bei Rilke Reminiszenzen an Märchen wie *Rumpelstilzchen* vorliegen, in denen die Verwandlung von Stroh in Gold eine zentrale Rolle spielt.

16 Das Warten wurde in der Moderne von Samuel Beckett in seinem Stück *En attendant Godot* (1952) ad absurdum geführt, indem es zum Mittelpunkt des Stückes wird, dessen Handlung es ersetzt.

17 SW III, S. 236. Allerdings ist dies nicht nur phonetisch falsch: Vom Bräutigam wird erwartet, dass er der Braut die Scham nimmt.

18 Der Zusammenhang von Weiblichkeit und Weben ist von Sigmund Freud bereits in seinem Kommentar zur Schambehaarung bei Frauen ansatzweise behandelt worden.

19 Vgl. Hildegard Kirschenknapp: *Parzen und Normen. Die poetische Ausformung der mythologischen Schicksalsfiguren zwischen Aufklärung und Expressionismus*. Frankfurt a.M. u.a. 2000.

20 Vgl. das ästhetischen und programmatischen Skandalon, das Baudelaires *La Charogne* (1845) in der modernen Literaturgeschichte darstellt.

Früh zieh ich durch die strahlenden Viale  
zu den Palästen, drin ich wachsend prahle,  
und mische mich auf freier Piazzale  
ins braune Volk, wo es am tollsten tollt.  
Nachmittag bete ich im Bildersaale,  
und die Madonnen sind so hell und hold.  
Und komm ich später aus der Kathedrale,  
ist schon der Abend überm Arnotale,  
und ich bin leis und langsam müd und male  
mir Gott in Gold ...<sup>21</sup>

Doch gibt es gelungene Stellen, Themenansätze, die sich, wie etwa das Bild der Schale, ins Spätwerk hinüberretten können:

Senke dich, du segnendes Serale,  
das aus feierlichen Fernen fließt!  
Ich empfangе dich, ich bin die Schale,  
schimmernd, wie aus *einem* Goldopale,  
die dich schön und scheu umschließt.

In mir wirst du, von dem langen Lauf  
müde, deine willigen Wellen mildern,  
und es blühn in stillen Silberbildern  
meine Tiefen in dir auf ...<sup>22</sup>

Auch in einem Oxymoron von brennendem Schnee gelingt es Rilke sehr treffend, das Paradox der Pubertät, das Spannungsfeld der geschlechtsreif werdenden Mädchen, zu beschreiben: Teilweise noch unschuldig und rein der Kinderwelt verhaftet, teilweise von fleischlichen Sehnsüchten geplagt, durchleben sie ein kaltes Fegefeuer des Wartens:

Du mußt uns milde sein, Marie,  
wir blühn aus deinem Blut,  
und du allein kannst wissen, wie  
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh  
der Seele selbst erkannt:  
Sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee,  
und steht doch ganz in Brand ...<sup>23</sup>

<sup>21</sup> SW III, S. 610.

<sup>22</sup> SW III, S. 258.

<sup>23</sup> SW III, S. 244.

Rilke interessiert sich für den Prozess, das Werden in statu nascendi, und versucht, dieser kommenden Sexualität der Mädchen Ausdruck zu verleihen, noch bevor diese für sie überhaupt fassbar ist. Die Erotisierung des Wartens ist ein Versuch, sich in die Sehnsucht der jungen Mädchen einzufühlen, ein Bewusstsein für das zu entwickeln, das selbst noch kein Bewusstsein von sich hat. Es bleibt allerdings fraglich, inwieweit Rilke dies gelungen ist, so sehr scheinen seine *Mädchengedichte* in den weissen Kinderschuhen seines allzu properen Stils steckengeblieben zu sein.<sup>24</sup> Vorpubertär gehorchen sie mehr der rabiaten bis lustfeindlichen Erziehung der Eltern und den prüden Moralvorstellungen seiner Zeit als den neuen Prinzipien des Unbewussten, das durch Lou Andreas-Salomé revolutionär in seinen Bewusstseins-horizont treten sollte.

## 2. Das Gedicht als Selbstporträt

Bei der Betrachtung der biographischen Verschränkung der *Mädchengedichte* kann es nicht darum gehen, die Gedichte ausschliesslich auf ihren lebensgeschichtlichen Bezug zurückzuführen und als ›Betroffenheitslyrik‹ einzuordnen. Vielmehr soll versucht werden, das bisher untersuchte Themengeflecht vielschichtiger einzubetten.

Können wir die *Mädchengedichte*, deren stilistische Vorläufigkeit und formale Unreife unbestritten ist, an Rilkes Komplex des ›ungeliebten Sohnes‹ anschliessen? Von der Mutter früh in Mädchenkleider gesteckt, wurde Rilke in diesen subtilen Verwechslungsspielen dazu gezwungen, auf sein eigentliches Ich zu verzichten. In der Verkleidung versuchte die verzweifelte Mutter Phia Rilke, ihre Trauer um ihr erstes, früh verlorenes Kind, eine Tochter, eher zu täuschen als zu besänftigen. Um in die verwüstete Gefühlswelt seiner Mutter aufgenommen zu werden, musste sich Rilke als Mädchen geben. Im Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) gibt es herzerreissende Szenen, wo in diesem Spiegelkabinett der Illusionen und gegenseitigen Verkennung die Mutter vergeblich die Tochter und der Sohn vergeblich die Liebe seiner Mutter sucht. Auch René gibt sein noch zu entstehendes Ich auf, um der Mutter vermeintlich die geliebte Tochter zu ersetzen.<sup>25</sup> Kehrt das daraus entstehende Trugbild in der *Mär* der allzu elegischen *Mädchengedichte* wieder? Die Szenen im *Malte* belegen diese tragische Verkennung, da Malte in Mädchenkleidern auftritt, um der Liebe der Mutter würdig zu sein, oder nach einem Streit, als böser Junge ausgescholten, wieder als viel liebenswerteres Mädchen ins Zimmer zurückkommt. Anstelle die weiblichen und männlichen Anteile in ein einheitliches Bild integrieren zu können, bestehen das von der Mutter geformte, unerreichtbare Ideal und die vom Vater wenig beachtete Jungenhaftigkeit unversöhn-

<sup>24</sup> Vgl. den übermäßigen Gebrauch von Alliterationen.

<sup>25</sup> Es ist bemerkenswert, dass viele Künstler den schwierigen Status des *Ersatzkindes* hatten und wir uns fragen müssen, ob dem Werk die Funktion zukommt, den verlorenen, stark idealisierten Körper imaginär zu ersetzen (z.B. Dalí, van Gogh, Camille Claudel, Michael Jackson). Vgl. Silke Schauder: Le clip ›Thriller‹ de Michael Jackson: une métamorphose négative du héros à l'adolescence? In: *Adolescence*, 31, Nr. 4, 2013, S. 965-977.

lich schroff nebeneinander.<sup>26</sup> Rilkes gespaltenes Verhältnis zu Frauen dürfte auch in diesem sehr eigenen Spiegelstadium und seinem komplizierten, sogar paradoxen Identifikationsmuster begründet liegen.

Wer sieht in Rilkes Gedichten die Mädchen, wer spricht für sie? Schrieb Rilke die *Mädchengedichte* als Mädchen oder für Mädchen? Oder spricht er von Mädchen, die allein die unsägliche Trauer seiner Mutter hätten aufheben können? Ist er in diesen Gedichten einem Mädchenseinwollen oder -müssen verhaftet, das seine Mutter, von der Trauer um ihr erstgeborenes Kind auf Lebzeiten verstört, und in den kleinen René gelegt hat wie eine Zeitbombe?<sup>27</sup> Es ist bezeichnend, dass Rilke sich besonders für die weibliche Erfahrung der Liebe, z.B. in seinem Essay der *Drei Liebenden*, bei Marianne Alcoforado, Louise Labé und Gaspara Stampa interessierte. In seiner ersten *Duineser Elegie* setzt er die entsagende, die versagte Liebe als Höchstes:

[...] Hast du der Gaspara Stampa  
denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen,  
dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel  
dieser Liebenden fühlt: daß ich würde wie sie?<sup>28</sup>

Ist Rilkes eigene Identifikation mit der Figur des Wartens, des Unausgefülltseins, dem Ungenügen am eigenen und am anderen Geschlecht Fortsetzung dieses kindlichen Konflikts? Wie Simenauer und Birot sehr schlüssig gezeigt haben, ist die Wut auf die Mutter gegenbesetzt, sie ist sozusagen mit einem Vorzeichenwechsel versehen, der in schöngefärbten Briefen an Phia klar zu Tage tritt. In ihnen gibt sich Rilke mustergültig, zeitweise sogar als überfürsorgliches Muttersöhnchen.<sup>29</sup> Um aber nicht unter der eigentlichen Unzulänglichkeit der Mutter zu leiden, schafft sich der junge Dichter im Gedicht als eine Idealgestalt, die Madonna, die sexuell unbelligt und ewiger Anbetung gewiss ist. Er lässt die Mädchen reinstes *Gold* flechten, dass es sich auf *hold* reimt. Heißen in Rilkes Gedichten alle Mädchen *Renée*?<sup>30</sup>

26 Vgl. zur Inspirationsproblematik bei Rilke: Silke Schauder: « *Si seulement je pouvais entrer de nouveau en travail ...* ». Notes sur les processus de la création chez Rainer Maria Rilke (1875-1926). Communication sur invitation dans le cadre des Journées d'Automne de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-thérapie sur le thème *Inspiration, Inhibition, Création*. CMME, Paris, les 29 et 30 novembre 2008.

27 Ich habe an anderer Stelle gezeigt, zu welchen Heldentaten die Mutter Ernest Hemingway zwang, indem sie ihn als Kind zum gleichgeschlechtlichen Zwillings seiner Schwester Marcelline erklärte, um die beiden je nach Lust und Laune als Mädchen oder Jungen verkleiden zu können. Vgl. Silke Schauer: *D'une fuite l'autre – Notes sur les vicissitudes de la sublimation chez Ernest Hemingway (1899-1961)*. In: *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie médicale* 11, Nr. 102, 2007, S. 39-43.

28 SW I, S. 686.

29 Im Gegensatz dazu ist der Ton, den Rilke über seine Mutter in Briefen an Freunde anspricht, unglaublich brutal.

30 Der Vorname René Maria Rilkes ist im Französischen leicht durch die Anfügung eines stummen »e« in einen weiblichen Vornamen zu verwandeln.

### 3. *Geburt der Venus*

*Die Geburt der Venus* (1903) ist ein vollendetes, wenn auch zeitlich versetztes *Mädchengedicht*. Es ist untrennbar mit dem gleichnamigen Bild Botticellis verbunden, dessen genuinste Übersetzung in Worte es darstellt.<sup>31</sup> Die poetische Beschreibung von Botticellis *Geburt der Venus* ermöglicht es Rilke, die Grundthematik des Werdens, den *statu nascendi*, weiterzuführen.<sup>32</sup> Rilke hatte bereits 1897 die Madonnen Botticellis »mit ihrer müden Traurigkeit, ihren grossen nach Erlösung und Erfüllung fragenden Augen«<sup>33</sup> bewundert, die ihn an den leeren Blick der Mutter erinnert haben müssen. Abwesend, melancholisch verträumt, ganz ihrer Innerlichkeit hingegeben, stellen die Madonnen Botticellis den Idealtypus der Entrückung dar.

Der griechische Mythos zu Aphrodite, die in der römischen Variante zur Venus wird, zeigt, dass auch der Natur ein sehnüchziges Verlangen zugeschrieben wird. Die einstige Göttin der Fruchtbarkeit wandelt sich darin zur Göttin der Liebe und schliesslich der Schönheit. Verschiedene Quellen fassen den Mythos: Die Zeugung der Venus geschieht aus Gewalt und macht dem Inzest zwischen Uranos und seiner Mutter Gaïa ein rohes Ende. Kronos, der jüngste Sohn Gaïas und Uranos', entbrannt im Zorn gegen den Vater, der gleichzeitig sein Bruder ist, entmannt diesen und wirft seine Geschlechtsteile ins Meer. Samen und Blut schäumen zu Gischt, aus der Aphrodite, die Schaumgeborene, entsteht. Es ist bedenklich, dass die Liebesgöttin als mythische Figur sich keiner geschlechtlichen Zeugung – etwa von zwei Göttern oder einem Gott und einem Menschen – verdankt, sondern Folge einer bitteren Revolte und des Untergangs eines Tyrannen ist. Kronos'<sup>34</sup> Bruderhass auf Uranos, der die Erdmutter Gaïa ständig sexuell belästigt, die grausame Entmannung des Rivalen, die bleibende Fruchtbarkeit des abgeschnittenen Gliedes sobald es auf das Meer trifft, die Vergewaltigung und die eigentliche Elternlosigkeit von Aphrodite – Rilke verschweigt all dies, was u. a. die Wirkungsmacht der griechischen Mythologie ausmacht. Kein Wort von dieser blutrünstigen Urszene in seinem Gedicht – Rilke setzt zeitlich nach der Schaumbildung der Göttin an. Die dionysischen Anteile des Mythos abspaltend, geht es ihm in seinem apollinischen Gedicht vordringlich um Ästhetik und Dynamik des Werdens. Er betont das Prozesshafte, das Entstehen, die *Geburt der Venus* als Jungfrau, die göttlich schön den Fluten entsteigt. Als Göttin hat sie es nicht nötig, die Entwicklungsstufen vom Säugling bis zum jungen Mäd-

<sup>31</sup> Vgl. die Venus-Gedichte etwa von Arthur Rimbaud, Joseph Du Bellay, Casimir Delavigne.

<sup>32</sup> Vgl. den Kommentar von Rémy Diaz, *L'art en question: La Naissance de Venus* (2012), *Canal éducatif à la Demande*, <https://www.youtube.com/watch?v=6LHoxaQp524>.

<sup>33</sup> Ralph Freedman: *RMR. Bd. 1 Der junge Dichter 1875-1906*. Übersetzer: Curdin Ebnetter. Frankfurt a.M. 2001, S. 106. Wir dürfen fragen, ob Rilke in den Madonnen Botticellis in erträglich, weil sublimerter Form, der Trauer seiner Mutter begegnete, die der französische Psychoanalytiker André Green (*Narcissime de vie, narcissisme de mort*, 1983) als »*mère morte*« bezeichnet hätte. Vgl. auch Ernst Simenauer: *RMR*, S. 578 und S. 658, dessen genau recherchiertes und kluges Buch meines Erachtens nur ungenügend rezipiert ist.

<sup>34</sup> Mit seinen Söhnen ging Kronos ähnlich unartig um. Er verschlang sie, um der Weissagung zu entgehen, einer seiner Söhne werde ihn entmachten – auch hier wiederholt sich die Geschichte.

chen zu durchlaufen,<sup>35</sup> der Unmittelbarkeit ihres Werdens scheint eine zeitliche Raffung zugrundezuliegen. Dass Venus einfach *auftaucht*, scheinbar ex nihilo dem Meer entsteigt und Botticelli sie unmittelbar vor dem Betreten des Strandes, an der Schwelle zwischen Wasser und Erde zeigt, verleiht der Figur eine unwiderstehliche Immanenz und erhöht ihre zauberhafte Wirkung bis ins Sublime. Die Liminalität,<sup>36</sup> das Grenzhafte und Übergangsweise, das Transitionale der Figur und deren räumliche Verortung – an der Schwelle zwischen Meeressaum und Strand – entspricht auch ihrem zeitlichen Werden. In ihrer Jungfräulichkeit steht Aphrodite an der Schwelle vom Mädchen zur Frau. Als Botticellis Modell diente Simonetta Vespucci, die in Florenz als schönste Frau ihrer Zeit galt und mit 23 Jahren an Schwindsucht starb. Botticelli malte sie posthum, also aus dem liebenden Gedächtnis heraus – der traurige Blick seiner Madonnen, die immer die Züge Simonettas tragen, verdankt sich wohl ihrem vorzeitigen Wissen, der Erfahrung der eigenen Sterblichkeit.

Besonders schön lässt sich die Gleichsetzung zwischen Natur und Frau an einer formalen Parallele, der Isomorphie der Meereswellen und der Weiblichkeit, aufzeigen. Ich hatte bereits in meiner Analyse der *Mona Lisa* von Leonardo de Vinci gezeigt, wie die Natur bildnerisch gleichzeitig als Spiegel des Frauenkörpers, als Haut der Welt und ihrer Seele<sup>37</sup> eingesetzt wird. Max Ernst hat in seiner Collage « *Le jardin de France* » (1962) dieses Kunstprinzip modern hinterfragt. Bei Botticelli haben die tanzenden Wellen die gleiche lächelnde Form wie der Schamberg der Venus – als seien Venushügel und Wellen der schönen Metapher von Aischylos', dessen »unzähligem Lächeln des Meeres« nachempfunden.

Rilke entwickelt in diesem Gedicht wundervolle Metaphern des Wandels und Entstehens. Doch gibt er in der abschließenden Strophe ein Rätsel auf:

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,  
hob sich das Meer noch einmal auf und warf  
einen Delphin an jene selbe Stelle.  
Tot, rot und offen.<sup>38</sup>

Mittag gilt als die Zeit der Entscheidung, die den Tag in zwei unerbittlich gleiche Teile teilt. So benannte zum Beispiel Paul Claudel eines seiner wichtigsten Theaterstücke « *Partage de midi* » (1906), um die Überschreitung des Zeniths und das Erreichen der Lebensmitte poetisch für den Schiffbruch seiner grossen Liebe zu Rosalie Vetch, seine persönliche Tragödie, als den existentiellen Wendepunkt zu nutzen.

Der Delphin galt in der Antike als ständiger Begleiter und Vertrauter Aphrodites. Immer aufmerksam und zur Stelle,<sup>39</sup> soll er sie nach der Geburt auf offe-

35 Implizit bleibt dadurch die Kindheit als vermeintlich unbedeutsame Zeit unsichtbar.

36 Vgl. Jacques Lacan: *Lituraterre* (1971), vielleicht der schönste Text, der über den Meereschaum und seinen literarischen Wert geschrieben wurde.

37 Insofern der Romantik vorgreifend, in der die Außenwelt die Innenwelt widerspiegelt.

38 SW I, S. 552. Man könnte einiges über die Häufung des Binnenreims und die drei o's mutmaßen, die den Schlussvers »löchern«.

39 Heute werden Delphine als Therapeuten bei autistischen Kindern oder schwer depressiven Menschen eingesetzt.

ner See an den sicheren Strand gebracht haben.<sup>40</sup> Er gilt als Mittler zwischen der Ober- und der Unterwelt.<sup>41</sup> Wie in der Freudschen Wiederkehr des Verdrängten ist der Delphin-Passus in Rilkes Gedicht als post scriptum zu deuten. Nur scheinbar unverständlich, stellt er ein Nachwort dar – eine Art Nachgeburt der *Geburt der Venus* – der befremdende Rest eines formal wie inhaltlich an Perfektion grenzenden Gedichtes, in dem Rilke zeitlos schöne Bilder und einer seiner genuinsten Dialoge mit der Bildenden Kunst gelangen.<sup>42</sup>

Wenn wir den Überlegungen von Georges Didi-Huberman<sup>43</sup> folgen, lassen sich die beiden Körper, Delphin und Aphrodite, als ein und derselbe Körper lesen. Zeitlich verschoben, teilen sie denselben Raum, den Strand, »jene selbe Stelle«, auf der sie landen. Faszinierend unerträglich oder unerträglich faszinierend, verdankt sich das Bild des toten Delphins dem Traum und der Poesie, die beide mit Verschiebung und Verdichtung arbeiten. So hat etwa Gerald Stieg in seinem Kommentar betont, dass bei Rilke ein Wortspiel zwischen *delphis* (Delphin) und *delphys* (Gebärmutter) stattfindet.<sup>44</sup> Demnach lässt sich der tote, rote, offene Körper des Delphins als blutiger Ausläufer, als tragisches Spiegelbild des weissen, makellosen, geschlossenen Körpers der Venus verstehen. Er repräsentiert das nicht Reprasentierbare: die traumatische Öffnung der Venus und deren Wandlung zur Frau.<sup>45</sup> Rilke metaphorisiert hier die sexuelle Ersterfahrung, die die Venus zur Frau werden lässt, als Zerstörung, als Öffnen – der tote, innen rote Delphin ermöglicht ihm, die Zensur in einem assoziativen Traumbild zu unterlaufen und gleichzeitig an die gewaltsame Zeugung zu erinnern. In statu nascendi ist die *Geburt der Venus* im Werden begriffen und daher begriffen, dass sie entsteht.<sup>46</sup> Nicht das Endprodukt, sondern der Prozess, der Vorgang, die nicht abgeschlossene Metamorphose – das *Offene*, die *poiesis* – ist die Kunst.

Im Bild Botticellis reicht eine der Horen Venus von rechts einen schützenden Mantel, um sie vor begehrliehen Blicken zu schützen. Das Hinreissende an Botticellis Venus ist, dass sie sich all ihrer Schönheit nicht bewusst ist und auch gar

40 Kunstkritiker bemängeln, dass auf Botticellis Bild der Delphin fehlt. Dabei kann es durchaus sein, dass er gerade zum Zururckschwimmen untergetaucht ist.

41 Vgl. Lisa Fischer: *Schattenwürfe in die Zukunft: Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit*. Wien 1998, S. 95. Die Kaiserin bezeichnete die Marmorstatue eines Delphins als »lachenden Philosophen«. Die gesamte Dekoration ihrer Prunkvilla auf Korfu stand im Zeichen des Delphins.

42 Vgl. die sehr differenzierten Ausfuhnungen von Karin Winkelvoss zur *Geburt der Venus* in: Rilke, *la pensée des yeux*. Paris 2004, S. 278–281.

43 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Venus*. Paris 1999. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Aus dem Französischen von Mona Belkhdja und Marcus Coelen. Berlin 2006.

44 Vgl. RMR: *Euvres poétiques et theatrales*. Édition publiée sous la direction de Gerald Stieg avec la participation de Claude David pour les »Euvres theatrales.« Paris 1997, S. 1505.

45 So schrieb Kafka in seinem Tagebuch 1911: »das Versteckte in einem Vexierbild sei deutlich und unsichtbar. Deutlich für den der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war, unsichtbar für den, der gar nicht weiss, dass es etwas zu Suchen gilt.«

46 Zum Begriff des Werdens (Devenir) vgl. Gilles Deleuze: *Mille Plateaux* (1980), zum Beispiel bei [http://www.academia.edu/3409722/Von\\_der\\_Begegnung\\_zum\\_Werden\\_Annaherungen\\_mit\\_Gilles\\_Deleuze](http://www.academia.edu/3409722/Von_der_Begegnung_zum_Werden_Annaherungen_mit_Gilles_Deleuze).

nicht bewusst sein kann – schließlich ist sie gerade erst zur Welt gekommen. Wir dürfen den revolutionären Gestus Botticellis, das *skandolon* nicht unterschätzen: Der ehemalige Goldschmied brach bereits mit dem Akt der Venus ungeschriebene Gesetze – zuvor war die Nacktheit in der Kunst immer mit Sünde, nie aber mit begehrenswerter Unschuld und vollkommenem Liebreiz assoziiert gewesen. Doch die Subversion Botticellis geht noch weiter: Mit der rechten Hand hält die Hore, die hier als Frühling unter den Göttinnen der Jahreszeit erscheint, den Stoff oben so, als formte sich in der Faltung ein weibliches Geschlecht. In der Mitte des Bildes wallt sich der Mantelsaum zu einem Körperinneren mit dem Abdruck eines Fötus – ein anatomischer Sagittalschnitt, den Leonardo da Vinci so hätte zeichnen können. Mit der linken Hand fasst die Hore den Saum schließlich so, dass in der Faltung Scheide, Muttermund und Eileiter zu erkennen sind – im prachtvoll gewobenen Tuch wird eine dreifache Hohlform der Weiblichkeit für Aphrodite bereitgehalten, in die sie sich als Göttin der Liebe künftig hüllen kann. Botticellis Insistieren, seine ausserordentliche Subtilität lässt sich an den Variationen der Perspektive und den damit verbundenen Ebenen ablesen: Zeigt er zuerst das weibliche Geschlecht als Körperöffnung in frontaler Ansicht, macht er im Sagittalschnitt bei gleichzeitiger Drehung um 90° das Körperinnere in der medianen Ebene sichtbar. Dabei erscheint die Landschaft, die der Saum des Mantels umschließt, als parietale Innenwelt, die Rilke, falls er ihre Leerform bemerkt, sicher als »Weltinnenraum« benannt hätte.<sup>47</sup> Die dritte Ansicht verdankt sich schließlich der intimsten, der Transversalebene. Diese Variationen der drei Hauptscharen lassen die anatomischen Studien Botticellis nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich erscheinen, als trüge er Schicht um Schicht ab, um immer tiefer in das Geheimnis der Weiblichkeit, in die *terra incognita* einzudringen. Vexier- und Suchbilder dieser Art waren in der Renaissance sehr beliebt, indem sie die Ironie und Kunstfertigkeit, den konzeptuellen Scharfsinn des Malers unter Beweis stellten.

Es ist, als griffe Rilke in der Schlussstrophe der *Geburt der Venus* auf seine noch immer unerreichte Definition des Sublimen aus der ersten Duineser Elegie voraus:

[...] Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.<sup>48</sup>

Aphrodites Schönheit ist allerdings des Schrecklichen Anfang, und wir bewundern sie so, weil sie gelassen verschmäh, uns zu zerstören. Eine jede Göttin ist schrecklich, und ihr *alter ego*, der tote Delphin, ihre blutige Matrix, gibt schonungslos den Blick auf das schrecklich Schöne der Kunst frei.

<sup>47</sup> Hier realisiert Botticelli eine Kippfigur, in der Form und Figur die Plätze tauschen, wie die Matrix durch Inversion des Innen und Aussen gekennzeichnet ist.

<sup>48</sup> SW I, S. 685.