

Rilkes Florenz |
Im Welt-Bezug

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

33 | 2016

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 33 (2016)

Rilkes Florenz
Rilke im Welt-Bezug

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

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

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

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

BERNHARD BÖSCHENSTEIN

Rilkes Geburt der Venus

Dieses Gedicht fasziniert als Unikat. Hier wird etwas gewagt, was aus der Reihe fällt. Die Göttin der Liebe wird ganz ohne ihre Wirkung als einmal geborene dargestellt. Der Dichter vermag es, diese Göttin ohne Liebeskraft vorzustellen. Denn sie ist in diesem Gedicht noch nicht Venus.

Wenn nun die werdende Göttin zum Thema wird, fragt sich sogleich: Wie ist es möglich, die Werdende von der einst Geborenen abzusondern? Was an den einzelnen Körperteilen verrät das künftige Wesen dieser Göttin? Worum geht es überhaupt bei dieser Geburt?

Die Antike gebietet eine unerbittliche Objektivität. Besonders kühn ist die zweimalige Darstellung der Scham ohne erotischen Beiklang. Die Situation vor dem Inkrafttreten erotischer Wirksamkeit zu gestalten, forderte ein Höchstmaß an Erfindungskraft. Wohin zielt diese? Etappenweise soll das Gedicht auch als Musik erklingen:

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mit Rufen, Unruh, Aufruhr, –
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund –:
gebar das Meer.¹

Zunächst ist von der morgendlichen Welt die Rede, die natürlich aus der ihr vorgehenden Nacht resultiert, die durchzogen war von »Unruh«, »Aufruhr«, ja Aufschrei. Dieser gestörte Zustand musste erst beseitigt werden, ehe Platz für die Geburt der Göttin entstand. Wichtig ist hier die Symmetrie mit dem Schluss des Gedichts, der gleichfalls, nach einer langen, der Geburt der Gottheit gewidmeten Pause, Aufruhr, Blut und Tod bringt und so die Sonderzeit und den Sonderraum während der Geburt der Venus gefahrreich umrahmt. Dazwischen ist vom Meeresabgrund und -aufruhr nichts zu spüren. Wir wohnen einem Ausnahmezustand bei.

Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum
der weiten Wogensham, an deren Rand
das Mädchen aufstand, weiß, verwirrt und feucht.
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,
sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.

1 KA I, S. 506.

Das erste, was von ihr sichtbar wird, ist die Scham des Meeres. Das Element, aus dem sie stammt, ist also selber der Sexualität anheimgegeben, die diese Göttin fürderhin inkarnieren wird, sie, die nach Hesiods *Theogonie* aus dem Samenschäum des von Kronos abgeschnittenen männlichen Geschlechtsteils seines Vaters Uranos, den er ins Meer warf, stammt. Sexualität bedeutet hier noch nicht Liebe, noch nicht einmal Erotik. Sie ist von elementarster Beschaffenheit, gleichsam Gefäß für spätere Fruchtbarkeit. Rilke vermag das Gefäß in seiner ersten, frühesten Leere zu veranschaulichen. Mit dem Haarschaum werden – zunächst im Meeresbereich – die Schamhaare dargestellt, ehe viel später die Scham der Göttin selber zur Sprache kommt.

Zunächst ist auch die botanisch konkretisierte Entfaltung als solche ein Hauptthema. Sie geht vor sich im Einklang mit einem zweiten Element, dem Wind, der als »Frühwind« sich anfänglich gibt, ohne Vorbestimmtheit. Dieses Anfängliche fasziniert den Dichter durchweg. (Man denke an das erste *Apollo*-Gedicht!) Jeder einzelne Körperteil bezeugt diesen Charakter aufs Neue.

Wie Monde stiegen klar die Kniee auf
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
der Waden schmaler Schatten wich zurück,
die Füße spannten sich und wurden licht,
und die Gelenke lebten wie die Kehlen
von Trinkenden.

Und in dem Kelch des Beckens lag der Leib
wie eine junge Frucht in eines Kindes Hand.
In seines Nabels engem Becher war
das ganze Dunkel dieses hellen Lebens.
Darunter hob sich licht die kleine Welle
und floß beständig über nach den Lenden,
wo dann und wann ein stilles Rieseln war.
Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.²

Mit kosmischen Vergleichen – Monde, Wolkenränder, Schatten, Licht – werden die unteren Körperteile näher bezeichnet und in die Realität versetzt. Dann folgen Vergleiche, die alle auf derselben Linie liegen: Kehlen, Kelch, Becher: lauter Gefäße des Empfangs von Flüssigkeiten. Vor allem das Becken erhält hier eine bedeutsame Zweideutigkeit. Es erscheint als das wichtigste Gefäß des Leibes, dessen Zukunft es birgt, und es wird später als Ursprung des Körpers zum Becken eines »Springbrunnens«, der gleichnishaft für den »graden Körper« steht. So lässt sich das leibliche Becken mit dem Brunnenbecken verbinden und beleuchtet so Rilkes weitausgreifende Gleichnisteknik, die von höchster plastischer Anschaulichkeit zeugt. Die angedeuteten Flüssigkeiten werden noch stärker verdeutlicht: als fließende Welle.

² Ebenda, S. 507.

Dann aber, mit großer Auszeichnung hervorgehoben, zeigt sich erneut die Scham, diesmal der Göttin selbst, und zwar – das Wortspiel sei erlaubt – schamlos, das heißt ohne die bei einem ganz entstandenen Körper notwendig eintretende Schamhaftigkeit. Es gibt sie hier nicht – das ist die große Kühnheit – weil Rilkes Auffassung der Antike sie ausschließt und weil alles, was mit Liebe und gar mit Liebesgefühlen zu tun hat, hier zunächst wegbleibt. In dieser Schamlosigkeit der Darstellung der Scham zeigt sich ein Mut, der in einer vorangehenden Epoche noch undenkbar war. Hier sehe ich eine Pionierleistung, die voraus in unsere eigene Zeit weist.

Noch sind wir keineswegs zu Ende mit der körperlichen Entstehung der Göttin.

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg
und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars.

Fortan wird diese Entstehung von geometrischen Vorstellungen mitbestimmt: »der Schultern rege Waage«, das Gleichgewicht, der »grade Körper«. Waagrechte und senkrechte Strukturen dominieren fortan, wie der aufsteigende »Springbrunn« und später das »klare, waagrechte Erhobensein«. Auch der gleichnishafte Brunnen, der den Körper jetzt zusammenfasst, entspringt dem Becken, das an die vorigen Bilder von Kehlen, Kelch und Becken anschließt. Zwischen dem erstgenannten Becken, das den Leib birgt, und dem zweitgenannten, dem der »Springbrunn« entspringt, gibt es, wie gesagt, die durch das Gleichnis geschaffene Identität.

Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:
aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung
in klares, waagrechtes Erhobensein.
Und hinter ihm verschloss sich steil das Kinn.

Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt,
streckten sich auch die Arme aus wie Hälse
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

Jetzt erst kann das Gesicht entstehen, wieder von Steilheit dominiert, durch das Kinn und den Hals, unterstützt von langgestreckten Armen. Dass hier Schwanhälse erscheinen, betont nochmals den meerischen Charakter der neugeborenen Göttin. (Im Bereich der Aphrodite gibt es in der Antike keine Schwäne, wohl aber in demjenigen des Zeus, der als Schwan in Leda eindrang und so Helena, die Auslöserin des trojanischen Kriegs, zeugte. Rilke hat im Gedicht *Leda* diesen Mythos dargestellt.) Die Vertikalität erscheint wieder im Blumenstiel, im Saftsteigen (das auch an den Samen erinnert) und in den Aderbäumen.

Dann kam in dieses Leibes dunkle Frühe
 wie Morgenwind der erste Atemzug.
 Im zartesten Geäst der Aderbäume
 entstand ein Flüstern, und das Blut begann
 zu rauschen über seinen tiefen Stellen.
 Und dieser Wind wuchs an: nun warf er sich
 mit allem Atem an die neuen Brüste
 und füllte sie und drückte sich in sie, –
 daß sie wie Segel, von der Ferne voll,
 das leichte Mädchen nach dem Strande drängten.

So landete die Göttin.

Hinter ihr,
 die rasch dahinschritt durch die jungen Ufer,
 erhoben sich den ganzen Vormittag
 die Blumen und die Halme, warm, verwirrt,
 wie aus Umarmung. Und sie ging und lief.

Die Brüste als letzte Etappe dieser Geburt sind natürlich mit besonderer erotischer Kraft ausgestattet, die jetzt erst zum Ausdruck kommt, zumal das auch bei Hesiod erwähnte Gras, hier sind es Blumen und Halme, jetzt mit aufsteht und wie durch eine Umarmung verwirrt auf die spätere Liebeskraft der Göttin vorausdeutet.

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.³

Dass aber zuletzt das ganz zu Anfang schon aufbegehrende Meer jetzt einen toten Delphin auswirft, Aphrodites Tier, deutet auf den bei Rilke nirgends ausgesparten Zusammenhang zwischen Geburt und Tod. (Dass *δελφύς* uterus heißt, betonen hier mit Recht die Kommentatoren.)

Die Göttin wurde, wie Hesiod berichtet, nach dem Strand gedrängt, nach Kythera und nach Zypern, wo später ihre wichtigsten Kultstätten entstanden. Hesiods Erwähnung der Bezeichnung »die Liebende männlicher Geschlechtsteile« (*φιλομμηδής*) lässt Rilke weg, weil diese ihre Wirkung noch nicht zur Thematik des Gedichts gehört.

Dies muss uns in erster Linie beschäftigen: eine Venusgeburt, die noch keine Folgen zeitigt. Der Dichter bevorzugt selber für seine eigene Position den Anfangszustand, der im ersten der *Neuen Gedichte*, in *Früher Apollo*,⁴ voll zur Geltung kommt.

³ Ebenda, S. 508.

⁴ Ebenda, S. 449.

Rilke hat sich hier streng diszipliniert. Er hat, als wäre er ein Bildhauer, Teil um Teil dieses entstehenden Körpers gestaltet, und zwar stets mit doppelten Mitteln: einerseits mit der Bezeichnung dieser Teile, andererseits durchweg mit veranschaulichenden Vergleichen aus andern Bildbereichen. Dadurch werden wir der Pflanzlichkeit – das eingerollte Blatt, der Kelch des Beckens, die Birken im April, der Blumenstiel, die Aderbäume, die aufstehenden Blumen und Halme – anheimgegeben. Dann sind die runden, die empfangenden, die gefäßartigen Formen zu erwähnen, die bereits geometrische Strukturen aufweisen: die Kehlen von Trinkenden, den Kelch des Beckens, den Becher des Nabels. Dann erst wird, in strengerer Abstraktion, Waage, Geradheit, Steigung, Fall, Erhobensein zu einer Folge von vertikalen und horizontalen Formen. Dazwischen fließt stilles Wasser, später vom »Springbrunn« überboten.

Langsamkeit und Gestrecktheit deuten die Allmählichkeit dieser Geburt an. In dem »dunkle Frühe« evoziert wird, wird das zögernde Hinhalten eines paradoxen Zustands betont, der das Potenzial der zu gebärenden Göttin birgt. Mit dem Flüstern, mit dem Rauschen, mit dem sich steigernden Wind wird die Göttin wie ein fahrtbereites Schiff ausgerüstet, wobei die Brüste zuletzt erschaffen werden, als die erotischsten Körperteile, die zu Segeln werden. Dass die Göttin davonselnd sich zu ihrem Strand begibt, zeigt die Verbindung zu den Inseln, die zu ihren Stammsitzen werden.

Noch immer ist von ihrer späteren Ausstrahlung und Wirkung nicht die Rede. Dass der Wind ihre Geburt vollendet, dass sie, kaum geboren, auf dem Meer sich bewegt, zeigt zunächst ihre Unabhängigkeit von der menschlichen Gesellschaft, sogar von der Gemeinschaft der anderen Götter. Sie ist zunächst ein reines Atemgeschöpf, aus dem am stärksten Leben spendenden Element erwachsen. Ihre Leichtigkeit kann freilich schon auf das Wesen der Liebe vorausweisen, das ihr eignen wird.

Die Genialität dieses Gedichts liegt darin, dass das Leere, das dem Leben vorangeht, die Prä-Existenz, hier sich ausdrückt, in einer Formensprache, der es gelingt, noch unausgefüllt zu wirken.

Wie stark hat nun Botticellis berühmtes Gemälde aus den Uffizien auf dieses Gedicht gewirkt? Rilke war ein letztes Mal vor der Entstehung dieses Gedichts sehr kurz in Florenz Anfang September 1903. Das Gedicht entstand Anfang 1904 in Rom, in seiner Endfassung Anfang November 1904 in Furuborg bei Göteborg. Die längste Florentiner Zeit ist natürlich der Frühlingsmonat 1898 von Anfang April bis Anfang Mai. Damals hat Rilke Botticellis Geburt der Venus kennengelernt. Auf sie bezieht er sich deutlicher als in unserm Gedicht in der *Rosenschale*, wo die sechste Strophe so beginnt:

Sieh jene weiße, die sich selig aufschlug
und dasteht in den großen offenen Blättern
wie eine Venus aufrecht in der Muschel;⁵

⁵ Ebenda, S. 509.

Diese für Botticelli typische Muschel kommt in unserm Gedicht nicht vor. Dennoch hat Botticellis Gemälde von 1485 auch auf unser Gedicht ausgestrahlt: durch die skulpturale Haltung des Körpers, durch den »vollen Fall des Haars«. Die Venus umgebenden Windgötter und die eine der Horen fehlen gleichfalls in unserm Gedicht, nicht jedoch das Thema des Windes. Botticellis Venus ist viel schamhafter als Rilkes Göttin. Hier würde ich sogar von einem starken Kontrast sprechen.

Auch der in Rom ausgestellte sogenannte Ludovisische Thron aus dem 5. Jahrhundert vor Christus enthält keine auf Rilke hinweisende Details, wird doch dort die Göttin, unten verhüllt, von zwei Horen aus dem Meer gehoben.

Unser Gedicht war Rilkes erster Beitrag in der *Neuen Rundschau*, im November 1905, in Prosa gedruckt, aber mit Strichen, die Verse andeuten. Hofmannsthal lobte es sehr entschieden, zusammen mit den beiden zugleich veröffentlichten Gedichten *Hetären-Gräber* und *Orpheus. Eurydike. Hermes*.

Thematisch ist die *Geburt der Venus* ein Gegengedicht zu *Hetären-Gräber*. Dort wird in der vorletzten Strophe die elementare Gewalt der Liebe als sich in »kurzen schnellen Wellen«⁶ stürzende Jünglingsleiber und Männerströme dargestellt, wovon in unserm Gedicht keine Rede ist.

So sind alle zunächst durch ihre Platzierung am Ende des ersten Teils der *Neuen Gedichte* unserm Gedicht benachbarten Texte in der fünfhebigen ungereimten mythisierenden Erzählform trotz äußerlicher Verwandtschaft dennoch thematisch von *Geburt der Venus* deutlich abzuheben. Rilke hat auch weder antike Vorlagen (außer einigen hesiodischen Elementen) noch auch, wie gesagt, Botticelli genauer wiedergegeben. Sein Gedicht hat das Verdienst einer entschiedenen Unabhängigkeit und Originalität.

Was zog Rilke zu diesem Thema hin? Ich denke, es war der Schaffensprozess als solcher. Wenn Venus als Göttin natürlich nicht von Menschenhand erschaffen sein kann, vielmehr in einem selbsttätigen Vorgang allmählich entstand, so ist die Unabhängigkeit von menschlichen Eingriffen zweifellos das Faszinosum, das Rilke hier gefesselt hat. Venus wird in einer Eigenbewegung erschaffen, an der kein Künstler, kein Schöpfer beteiligt ist. Wenn überhaupt, dann haben Meer und Wind Anteil an ihrer Geburt. Diese vollzieht sich als Vorgang, der sich aus sich selber entwickelt, wie das eingerollte junge Blatt sich entfaltet. Es herrscht hier eine Eigendynamik, deren einzelne Etappen in der allmählichen Entstehung der Körperteile, von unten nach oben, dieses Gedicht ausfüllen. Dass der Dichter etwas beschreibt, was er niemals mit eigenen Augen hat sehen können, war hier die große Schwierigkeit, die zu bewältigen ihn faszinierte.

Vielleicht haben die langen Aufenthalte bei Rodin einen gewichtigen Anteil an diesem Gedicht. Wie ein Bildhauer erschafft er hier seine Statue in Etappen, mit großer Genauigkeit, er, der als Dichter den abwesenden Schöpfer der Göttin ersetzt. Letztlich darf man es so verkürzend zusammenfassen: Rilke wird hier zum Schöpfer einer Göttin. Was von ihrer Entstehung sichtbar wird, hält sich ziemlich streng in den Grenzen der – freilich durch Vergleiche verstärkten – Körperlichkeit und enthält sich, wie gesagt, sowohl der Erotik als auch menschlicher Gefühle, die mit

6 Ebenda, S. 500.

ihr zusammenhängen. Dieser Verzicht zwingt den Dichter dazu, sich ganz auf die physische Erscheinungsweise der Venus zu konzentrieren. Hier ist Rodins Vorgehen als Bildhauer wegweisend gewesen.

Indes müssen wir als Betrachter der vielen skulpturalen Liebesszenen Rodins betonen, dass dort in der Regel sich umarmende Paare so dargestellt werden, dass sie ihre beiden Körper gegenseitig weitgehend zudecken. Verhüllte, nicht enthüllte Liebespaare fallen hier auf. Dazu ist diese Venus, in ihrer vollen plastischen Sichtbarkeit, wiederum ein Gegenbild.

Wohin wir auch blicken, zu Rodin, zu Botticelli, zu den benachbarten *Neuen Gedichten*, zu antiken Schilderungen der Aphrodite wie den beiden homerischen Hymnen, wovon die erste, weit längere, die Liebe zu Anchises, dem Vater des Äneas, darstellt, die zweite nur ihre kostbare schöne Kleidung und ihren reichen Schmuck, oder zum berühmten Ludovisischen Thron in Rom, nirgendwo finden wir Quellen, die Rilkes Gedicht hätten maßgebend prägen können. Seine Eigenständigkeit verdient unsere Bewunderung.

Diese Unabhängigkeit ist besonders ausgeprägt, wenn es um die Antike geht. Die deutsche Literatur hat seit Klopstock eine höchst bedeutende antike Tradition verarbeitet. Die Weimarer Klassik ist ohne Homer, ohne Winckelmann, ohne Goethes antikenbetonte italienische Reise nicht vorstellbar. Bis zur Klassischen Walpurgisnacht und der Helena-Szene des *Zweiten Faust* dominiert die antike Gestaltenwelt. Um 1900 erleben wir einen neuen Antikenschub, durch Georges Spruch »Hellas ewig unsre liebe«, durch Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland*, durch die Wiederentdeckung Hölderlins 1910, an der Rilke intensiv beteiligt war, wie sein Gedicht *An Hölderlin* beweist. Und auch seine *Sonette an Orpheus* sowie seine späten deutschen und vor allem französischen Gedichte (aus den *Vergers*) bezeugen diese fruchtbare Antikenrezeption. An ihr fällt, im Gegensatz zu Goethe, Hölderlin, Mörike, George, Hofmannsthal auf, dass *sein* Antikenbild viel weniger von antiken dichterischen oder skulpturalen Vorbildern abhängt als das der großen Klassiker und ihrer hundert Jahre später wirksamen Erben. Ich halte Rilke für den von der antiken Tradition unabhängigsten deutschsprachigen Dichter, der dennoch viele antike Themen behandelt hat.

Unter allen an die Antike anknüpfenden Gedichten ist *Geburt der Venus* vielleicht das eigenständigste und wohl auch das älteste. Auch deshalb darf es, wie ich dies eingangs formuliert habe, ein Unikat heißen. Übrigens wird es im *Rilke-Handbuch* nie erwähnt.

In der Musik gibt es die Möglichkeit, mit einer *Coda* zu enden. Auch mir sei diese Gunst gewährt: Der Leser dieses seltenen Gedichts ist vielleicht neugierig, ob nicht in der gleichen Entstehungszeit ein anderes antikenbezogenes Gedicht Rilkes entstand, das aus einer deutlichen Gegenposition heraus eine verwandte Absolutheit sichtbar macht. Es gibt, außer den bereits als Gegenschöpfung dargestellten *Hetären-Gräbern*, nur noch *ein* antiker Thematik verpflichtetes Gedicht aus demselben Jahr 1904, das auch in Rom entstanden ist. Es handelt sich um *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Dessen letzter Teil, die Verse 57-95, handeln von Eurydike. Sie ist tot. Rilke hatte hier die mit der Darstellung der noch nicht geborenen Venus vergleich-

bare schwierige Aufgabe, eine Tote so zu gestalten, dass sie dennoch sichtbar, anschaulich werde. Es ist die genaue Umkehrung der noch ungeborenen Venus. Hier muss, statt allmählich sich öffnender einzelner Glieder, eine Verslossenheit und eine durch ihre Auflösung eingetretene Vereinigung mit einem vormenschlichen Zustand walten, der jedoch nicht zum Erwachen und zu einem fruchtbaren Entstehen drängt, sondern »Gestorbensein« wie eine Fülle verspüren lässt. Einfacher kann man diesen Zustand der Eurydike nicht beschreiben als mit den Worten »Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle.«⁷ »[...] ihr Geschlecht war zu / wie eine junge Blume gegen Abend [...]«. »Sie war [...] nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland [...]«. »Sie war schon Wurzel.« Daher kann sie Orpheus' Rückwärtswendung nicht mehr verstehen, nicht mehr den katastrophalen endgültigen Verlust des einstigen Geliebten begreifen. Sie ging, »den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern, / unsicher, sanft und ohne Ungeduld.« Rilke hat die beiden einander so entschieden entgegengesetzten Gedichte in einem antagonistischen Gegeneinander im selben Jahr, am selben Ort komponiert. Dem Zustand des Todes kann er eine »Frucht von Süßigkeit und Dunkel« zusprechen, wogegen die entstehende Venus noch einen leeren Kelch des Beckens vorweist, der eine »junge Frucht« enthält. Während Venus' Haar in vollem Fall erscheint, wird Eurydikes aufgelöstes Haar »wie gefallner Regen« beschrieben »und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.« Dort herrschte dichte Konzentration, hier das Einverständnis mit der gänzlichen Selbstaflösung. Beide Frauen sind ohne Partner, ganz auf sich gestellt, noch nicht und nicht mehr eine Welt liebender Vereinigungen. Dass dieser letzte Zustand für Rilke dennoch »wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel« begriffen werden kann, ist seine unverkennbare Eigentümlichkeit, die ihn von allen antiken Zeugnissen deutlich unterscheidet.

Die beiden gleichzeitig entstandenen, ältesten der zahlreichen von antiker Motivik inspirierten Gedichte sind außerhalb der Welt situiert, jedenfalls der realen menschlichen Gesellschaft und ihrer Historizität gänzlich entrückt.

Insofern darf auch von der *Geburt der Venus* ein Weg zu den späteren *Sonetten an Orpheus* besritten werden. Diese Aufgabe steht uns freilich noch bevor.

7 Ebenda, S. 502.