

Rilke in Bern |
Sonette an Orpheus

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

32 | 2014

Wallstein

Rilke in Bern
Sonette an Orpheus

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



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.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 2014
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1493-1

CORNELIA PECHOTA

*Ein später Brief Rilkes und seine
Valéry-Übertragung »Tante Berthe«*

Rilkes Brief vom 30. Oktober 1926 an Eduard Korrodi (1885-1955), mit dem der Dichter seine Übertragung von Paul Valérys Prosatext »Tante Berthe«¹ der *Neuen Zürcher Zeitung* zur Publikation anbot, mag manchen bekannt sein. Er befindet sich in Privat-Besitz, doch gelangte ein Teil davon aus einem Auktions-Katalog in die *Rilke-Chronik*. Der Adressat des Briefes hatte in Zürich und Berlin Germanistik studiert und 1912 mit einer Arbeit über Conrad Ferdinand Meyer promoviert. Von 1914 bis 1950 war er Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*. Obwohl Korrodi für eine weltoffene Schweiz eintrat, stand er literarischen Innovationen und der Emigrierung deutscher Autoren in den Jahren 1933-45 kritisch gegenüber, was bei einigen Intellektuellen auf Widerstand stieß. Mit Rilke, dessen Werk er schon früh kommentierte und dessen »Doppelzüngigkeit« er gegen Angriffe aus dem deutschen Sprachraum vehement verteidigte,² verband ihn indes eine ungetrübte Freundschaft. Sie kam u. a. in seiner Grabrede³ und seiner späteren »Erinnerung an einen Dichter«⁴ zum Ausdruck. Hier der vollständige Inhalt von Rilkes letztem Brief an ihn, der im handgeschriebenen Original zwei Seiten einnimmt und die Unterschrift in einen schwungvollen »Kometenschweif« münden lässt:⁵

Hôtel Bellevue Sierre
(Valais)
am 30. Okt. 1926

Mein lieber Dr. Korrodi,
wenn ich nicht irre, müßte Valéry nächstens in Zürich vorlesen. Krank seit Wochen, konnte ich für das vorbereitete Lesezirkel-Heft nicht zu seinem Willkomm beitragen, konnte nichtmal (was ich mir arg vorwerfe) meine Verhinderung dorthin berichten.

Aber ich habe, vom Bett aus, neulich eine kleine Übertragung Valéry'scher Prosa diktiert, die Sie hier eingelegt finden: ich dachte, es könnte Ihnen lieb sein, mit

1 Anführungszeichen im Original und in der Übertragung.

2 Vgl. Eduard Korrodi: »Der französische Rilke«. In: *Die literarische Welt* 3, 14. I. 1927, Nr. 2: »Rainer Maria Rilke und Frankreich«, S. 3.

3 Vgl. Eduard Korrodi: »An Rainer Maria Rilkes Grab«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. I. 1927; *In Memoriam Rainer Maria Rilke*. Privatdruck der *Neuen Zürcher Zeitung*, Zürich 1927, S. 11-14. Zitiert als: *In Memoriam*; Maurice Zermatten: *Les années valaisannes de Rilke*. Lausanne 1941, S. 215-19.

4 Vgl. Eduard Korrodi: »Erinnerung an einen Dichter«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. 2. 1939.

5 Darauf wies der Schweizer Germanist Carl Helbling hin, der den Brief am 16. 8. 1930 erwarb und am nächsten Tag einem Freund sandte, wobei er den »Kometenschweif« als Lichtspender betrachtete.

einem Beitrag in der N.Z.Z. des Dichters Anwesenheit zu betonen, und »Tante Berthe« schien mir geeignet, liebenswürdig auf seine eigene Stimme vorzubereiten.

Unmöglich mehr zu schreiben!

In der herzlichsten Gesinnung und
Ergebenheit

Ihr

RMRilke

/Beilage

Den Anlass des Schreibens – Paul Valérys Besuch in Zürich – macht das in der *Chronik* veröffentlichte Fragment sichtbar. Erläutert wird es durch den Hinweis auf die Vorlesung »Souvenirs littéraires«, die Valéry als Gast des Lesezirkels Hottingen am 8. November 1926 in der Aula der Universität Zürich hielt, sowie auf den Katalog der Ausstellung von Werken der Malerin Berthe Morisot (1841-1895), in dem »Tante Berthe« – Valérys Frau Jeannie war Morisots Nichte – als Einleitung erschien.⁶ Neben Namen, Datum und Ort dieser Ausstellung (*Exposition de Pastels – Aquarelles – Dessins – Crayons de Berthe Morisot*, Galerie Druet, Paris, 31. Mai bis 25. Juni 1926) wäre zu erwähnen, dass das einstige Vorwort anlässlich des hundertsten Geburtstags von Morisots Schwager Edouard Manet und der Ausstellung seiner Werke im Musée de l'Orangerie des Tuileries 1932 in die bibliophile Schrift *Triomphe de Manet suivi de »Tante Berthe«* aufgenommen wurde.⁷ Was den Inhalt des Essays betrifft, so wurde m. W. weder das französische Original noch die deutsche Fassung, die Rilke zwei Monate vor seinem Tod⁸ seiner Sekretärin Géna Tchernosvitow diktierte, bisher kommentiert. Auf Rilkes Interesse für die Werke von Berthe Morisot während seiner Pariser Zeit von 1907 wurde dagegen hingewiesen.⁹ Denkwürdig ist seine damalige Motivierung weiblicher Kunst im Spiegel dieser Malerin, die er in Valérys Namen später widerlegen wird. Seiner Frau Clara antwortet Rilke nach einer begeisterten Neubewertung von Edouard Manet, der »alles Malbare« dargestellt habe:¹⁰

Vielleicht hast Du in vielem Sinne recht. Ich dachte es heute bei zwei Bildern von Berthe Morisot: die sind um Manets willen gemalt, und die Bashkirshoff [sic!] malte für Bastien Lepage aus ihm, um seinetwillen. Was wir um Gottes willen tun, tun die Frauen das immer für einen Mann? Aber Menschliches und Göttliches ist

6 Vgl. Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuausgabe hrsg. von Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M. und Leipzig 2009, S. 1031-1033.

7 Vgl. Paul Valéry: *Triomphe de Manet suivi de »Tante Berthe«*. Paris 1932, S. 29-35.

8 Kurz nach der Übersetzung von Valérys platonischen Dialogen *Eupalinos oder Über die Architektur* und *Die Seele und der Tanz* (Leipzig 1927; Reinbek bei Hamburg 1962; Frankfurt a.M. 1973).

9 Seit dem 31. Mai 1907 bewohnte Rilke ein Zimmer in 29, rue Cassette, wie schon von Mai bis Juli 1906.

10 Er bezieht sich auf seine jüngsten Besuche im »Bagatelle-Schlößchen« (»Ausstellung von Frauenbildnissen«) und im Louvre (»Déjeuner sur l'herbe«).

gleich unerreichbar: so könnte ihre Aufgabe darum doch weit und persönlich und eigen werden?¹¹

Zwar scheint Rilke nur Claras Meinung zu bestätigen, doch präformiert seine Sicht bereits die Mythisierung der »großen Liebenden« im *Malte*, die das geliebte Objekt transzendieren. Dabei lassen sich die genannten Malerinnen gerade nicht in diese Kategorie einordnen. Für die authentische Kunst-Besessenheit der früh verstorbenen Marie Bashkirtseff (1858-1884) hat Hugo von Hofmannsthal ein empathisches Zeugnis abgelegt,¹² und dass die eigenwillige Berthe Morisot, die bei Corot studierte und den Impressionismus mitbegründete, nicht erst über Manet zur Vollblutkünstlerin wurde, geht aus ihrer Biografie hervor, an der Valéry bewundernd mitschrieb.¹³

Was der große französische Dichter und Denker bei der familiär »Tante Berthe« genannten Künstlerin vor allem schätzte, war kreative Eigenständigkeit in Verbindung mit äußerlicher Eleganz: »Un peu à l'écart, une dame: *Berthe Morisot*. Elle peint à sa guise. [...] On perçoit à présent des qualités qu'elle fut seule à posséder parmi les impressionnistes.«¹⁴ Indem Rilke mit »Tante Berthe« Valérys wichtigste Würdigung der Malerin ins Deutsche übertrug, konnte er sein früheres Urteil über sie revidieren, ohne mit sich selbst in Widerspruch zu geraten. Dass die deutsche Fassung nach ihrer Publikation in der *Neuen Zürcher Zeitung* am 7. November 1926¹⁵ in *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry* 1927 nochmals erschien,¹⁶ entsprach Rilkes Wunsch, da dem kranken Dichter im Herbst 1926 keine andere Form der Beteiligung mehr möglich war. Der heute nahezu unbekannt Text wurde 1927 in den sechsten Band von Rilkes *Gesammelten Werken* aufgenommen und ist auch in der Neuausgabe der *Übertragungen* von 1975 enthalten.¹⁷ Im biblio-

11 Brief an Clara Rilke vom 7.7.1907. In: B1-3 (Nr. 125), S. 265.

12 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: »Das Tagebuch eines jungen Mädchens. ›Journal de Marie Bashkirtseff‹«. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I, 1891-1913*. Frankfurt a.M. 1979, S. 163-173, hier S. 168: »So ist die kleine Marie Bashkirtseff eine große Künstlerin geworden. Sie [...] malte [...] mit der Unmittelbarkeit des Erlebens, der Unbefangenheit des Schauens, die so selten ist, malte [...] mit dem goldenen Ton der reinen Freude am Dasein.« Vgl. dazu Marie Bashkirtseff: *Tagebuch* (dt. 1897). Hrsg. von Gottfried M. Daiber. Frankfurt a.M. 1983.

13 Für Edouard Manet, dessen Bruder sie 1874 heiratete, war Berthe Morisot als Kollegin und Modell von großer Bedeutung. Der gegenseitige Einfluss, aus dem sich die Malerin durch hellere Töne befreite, führte dazu, dass schließlich auch Manet weniger dunkel malte.

14 »Etwas abseits, eine Dame: *Berthe Morisot*. Sie malte auf ihre eigene Art. [...] Man erkennt heute Qualitäten, die unter den Impressionisten nur sie besaß«. Vgl. Paul Valéry: »Au sujet de Berthe Morisot«. In: *Berthe Morisot 1841-1895*. Katalog der Ausstellung im Musée Marmottan Monet, 8. März bis 1. Juli 2012. Paris 2012, S. 10-15, hier S. 13 (zuvor: Katalog der Ausstellung *Berthe Morisot*, Musée de l'Orangerie. Paris 1941; *Vues*. Editions de la table ronde. Paris 1948).

15 *Neue Zürcher Zeitung*. Erste Sonntagsausgabe Nr. 1796, Sonntag, 7.11.1926, Blatt 3. Zitiert als: *NZZ* 1926, 3.

16 Vgl. »† Rainer Maria Rilke: Uebertragung von ›Tante Berthe‹ von Paul Valéry«. In: *Hommage des Ecrivains étrangers à Paul Valéry*. Hrsg. von Alexandre Alphonse Marius Stols. Bussum 1927, S. 7-15.

17 Vgl. RMR: *Übertragungen*. Hrsg. von Ernst Zinn und Karin Wais. Frankfurt a.M. 1975, S. 298-304.

grafischen Anhang wird dort der »Mises-Katalog Nr. 398 (Neue Zürcher Zeitung, 7. 11. 1926)« erwähnt sowie für »alles Nähere« die Dissertation von Karin Wais.¹⁸ Neben sprachlichen Vergleichen zwischen dem Typoskript von Genia Tchernosvitow und dem Text in den *Gesammelten Werken*, die einige Abweichungen sichtbar machen,¹⁹ enthält letztere indes nur die Entstehungsdaten von Original und Übertragung sowie einen Quellennachweis.²⁰ Eine Kontextualisierung von Rilkes letzter Arbeit und Publikation zu Lebzeiten schien mir daher angebracht.

Rainer Maria Rilkes bedeutungsvolle Beziehung zu Paul Valéry (1871-1945) in seinen letzten Lebensjahren gehört zu den wesentlichen Bausteinen seiner Biografie. Die 1921 mit *Cimetière marin (Der Friedhof am Meer)* begonnene Übertragung seiner Gedichte ins Deutsche führte zu einem freundschaftlichen Briefwechsel und zu persönlichen Begegnungen, die von »tiefer gegenseitiger Sympathie« (Valéry) geprägt waren. Trotz unterschiedlicher Wesensart und Valérys Unkenntnis der deutschen Sprache fanden sich die beiden Dichter in gemeinsamen Ansichten und Zielen, die dank Rilkes Beheimatung im Französischen einen fruchtbaren Austausch erlaubten. In der Ankündigung von Valérys Vorlesung vom 8. November 1926 in Zürich, auf die er Rilkes Übertragung von »*Tante Berthe*« folgen lässt, würdigt Korrodi die produktive Verbindung zwischen dem »größten Schriftsteller«, den das heutige Frankreich habe, und dem kongenialen Rilke mit folgenden Worten:

Uebersetzen heißt beim Werke Valérys mehr als ihn deuten und ist schon feinste Deutung, denn es ist das Schwerste Valéry einer andern Sprache zu überliefern. Der Anteil der Schweiz an dieser Ueberlieferung ist bekannt. Glücklich schätzen wir uns, daß Rainer Maria Rilke uns die deutsche Gestalt von Valérys Prosastück über Berthe Morisot zur ersten Veröffentlichung anvertraut und trotz seinem leidenden Zustand es an einem neuen Zeichen tiefster Verehrung für Paul Valéry nicht hat fehlen lassen.²¹

An Valérys Text »*Tante Berthe*« gelangte Rilke durch den französischen Literaturkritiker und Übersetzer Charles du Bos, der ihn einer Kassner-Übersetzung der Fürstin Taxis beigelegt hatte. Rilke bedankte sich dafür in dithyrambischen Tönen:

[V]ous n'auriez pu rien ajouter qui m'eût été plus précieux que ces pages de Valéry (sur Berthe Morizot [sic!])! Je viens de les lire et, comme toujours, le contact avec cet esprit suprême aura décidé du reste de ma journée. [...] N'est-il pas étonnant? Un sujet, proposé à lui, au premier instant, semble à peine toucher à la périphérie de son expérience; il se retire avec lui [...] et [...] rentré avec sa charge dans son propre centre, il se trouve au centre de la chose même [...].

Et s'il parle peinture on se demande si son silence d'ordre pictural ne nous cache pas un grand peintre accompli, comme l'autre silence avait masqué le plus grand poète de notre temps?²²

18 Vgl. ebenda, S. 333. Vgl. dazu Karin Wais: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Dortmund 1967, S. 21, 28, 31, 110-111, 156, 159.

19 Ebenda, S. 110f.

20 Ebenda, S. 1280.

21 NZZ 1926, 3 (wie Anm. 15).

22 »[S]ie hätten nichts beifügen können, das mir wertvoller gewesen wäre als diese Seiten von Valéry (über Berthe Morizot)! Ich habe sie soeben gelesen, und wie immer hat der

Mit dem »andere[n] Schweigen« Valéry's meinte Rilke natürlich die zwanzig Jahre von 1892 bis 1912, die der Freund nicht der Literatur, sondern epistemologischen Fragen gewidmet hatte, bevor er mit seiner Dichtung Berühmtheit erlangte. Als Maler suchte Valéry jedoch keine Bestätigung, obwohl er sich – mit tatsächlichem Talent – auch zeichnerisch betätigte²³ und in seiner 1895 erschienenen *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* bereits einen theoretischen Bezug zwischen bildender Kunst und Philosophie herstellte. »Tante Berthe« ist dagegen ein Prosatext, in dem er fachliche Werturteile mit persönlichen Gefühlen verbindet, um schließlich – in der für ihn typischen Art und Weise – Raum für kunstphilosophische Fragen und Erkenntnisse zu schaffen. Die positiv erlebte Vertrautheit mit einer innovativen Malerin bildet hier den Ausgangspunkt von Überlegungen, die Valéry gegen seinen Willen als Kunstexperten erscheinen lassen. Als Verwandte seiner Frau ging ihn Berthe Morisot nicht nur am Rande etwas an. Sie hatte das Haus entworfen, in dem er – in der heutigen Rue Paul-Valéry – nach seiner Heirat eine Wohnung bezog, und blieb in seiner Bildergalerie stets präsent, wobei Werke von ihr neben Gemälden von Degas, Manet und Monet auch die Wände ihrer Tochter Julie Manet Rouart zierte, die über den Valéry's wohnte.²⁴ Im Zentrum von »Tante Berthe« befand sich Valéry somit von Anfang an, und er musste sich die »Sache« nicht, wie Rilke meinte, zuerst noch anverwandeln. Dass Rilke den biografischen Zusammenhang in seinem Lob übersah, hinderte ihn indes nicht daran, mit seiner allerletzten Arbeit noch einmal den Beweis symbiotischer Einfühlung in ein Valéry-Thema zu erbringen.

Am 15. Oktober 1926, dem Tag, an dem er mit der Übersetzung von »Tante Berthe« begann, fuhr Rilke in Begleitung seiner Sekretärin nach Sion, der Hauptstadt des Wallis. Jugendlich beschwingt habe er sich an diesem strahlenden Herbsttag gezeigt, und nichts habe auf sein nahes Ende hingewiesen, schreibt Géna Tchernosvitow in ihren Erinnerungen. Wieder in Sierre, wo er seit kurzem im Hôtel Bellevue wohnte, empfand er ein allgemeines Unwohlsein, das er indes auf eine Grippe zurückführte, die gerade umging und mit der er sich angesteckt zu haben glaubte. Die Arbeit an »Tante Berthe« ging dennoch rasch voran, so dass sein Valéry-Beitrag am

Kontakt mit diesem hervorragenden Geist über den Rest meines Tages entschieden. [...] Ist es nicht erstaunlich? Man schlägt ihm ein Thema vor, das im ersten Moment kaum den Rand seiner Erfahrung zu berühren scheint; er zieht sich damit zurück [...], und [...], indem er den Auftrag in sein eigenes Zentrum nimmt, gelangt er in das Zentrum der Sache selbst [...]. Und wenn er von Malerei spricht, fragt man sich, ob sich hinter dem Schweigen in diesem Bereich nicht ein großer vollendeter Maler verbirgt, wie jenes andere Schweigen den größten Dichter unserer Zeit verdeckt hatte?« Brief an Du Bos vom 2. 7. 1926. In: »Quelques lettres de Rilke à Valéry et à Du Bos«, hrsg. von Herbert Steiner. In: *Mesa* 4, Spring 1952, S. 33-40, hier S. 39.

23 Er illustrierte mehrere seiner eigenen Werke und erhielt 1923 den *Prix des Peintres*. Vgl. dazu Paul Ryan: *Paul Valéry et le dessin*. Frankfurt a. M. 2007.

24 Vgl. dazu die berührenden Erinnerungen seiner Enkelin. In: Martine Rouart: *La cuisinière de Mallarmé*. Paris 2012. Morisots einzige Tochter, selbst Malerin und Kunstsammlerin, hatte 1900 in einer Doppelhochzeit mit ihrer Cousine Jeannie Gobillard und Paul Valéry den Maler Ernest Rouart geheiratet, dessen Enkel Valéry's Schwiegersohn wurde.

7. November in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheinen konnte.²⁵ Dass Rilke dem französischen Text in seiner Übersetzung trotz der akuten Krankheitssymptome eng auf der Spur blieb, spricht für die persönliche Bedeutung, die er ihm zumaß. Die Mischung von Konvergenz und Divergenz, die der gegenseitigen Faszination zwischen Rilke und Valéry ihre Dynamik verlieh, fand in »*Tante Berthe*« eine synthetisierende Ausdrucksform. Sie lässt genau jene Themen anklingen, deren unterschiedliche Gewichtung das Dichterpaar zu trennen schien, während sie auf einer tieferen Ebene zur Ergänzung führte. Im Dienste Valéry'scher Denkversuche betrat Rilke als Übersetzer kurz vor seinem Tod noch einmal das ihm so teure Gebiet der bildenden Kunst. Ihr verdankte sein eigenes Werk viele Bezugspunkte, wobei seinem reflexiven Umgang mit Cézanne nach dem Rodin-Erlebnis wohl die größte Bedeutung zukommt.²⁶ Ein kurzer Blick auf Valérys Text erlaubt es, seine Schwerpunkte mit Rilkes Positionen in Bezug zu setzen, wodurch auch hinter vordergründigen Abweichungen eine geistige Verwandtschaft sichtbar wird. Ich zitiere aus der äußerst getreuen Übersetzung²⁷ und verweise nur dort auf das Französische, wo es zum Verständnis der deutschen Fassung beiträgt.

Nicht als Kunstkritiker, wozu er sich die Erfahrung absprach, sondern als kunstliebender Philosoph ging Valéry sein Thema an, und auch als solcher wollte er nicht in die Fußstapfen jener treten, die sich zu Berthe Morisot bisher geäußert hatten. Das Bekannte vorerst zu wiederholen, schien ihm zwar wichtig, doch erlaubte ihm die familiäre Nähe zu seinem Objekt, es danach so darzustellen und zu interpretieren, wie es Außenstehenden nicht möglich gewesen wäre. Dass er mit den überlieferten Kenntnissen seinem ähnlich veranlagten Übersetzer bereits entgegenkam, ist offensichtlich. Die Malerin – im Text »der Maler« für »le peintre« – wird mit Attributen bedacht, von denen Rilke einige für sich selbst hätte beanspruchen können. Valéry schildert Morisot als eine »auf vertrauliche und leidenschaftliche Art arbeitsam[e] und eher zurückgezogen[e]« Persönlichkeit, wenn auch – ladylike – »zurückgezogen in die Eleganz«. Die »Ahnen ihres Geschmacks und ihrer Vision« seien jene »leuchtkräftigen Maler«, die »angesichts von David verschwinden«, und zu ihren wenigen Freunde zählt er »Mallarmé, Degas, Renoir, Claude Monet«, Maler, unter denen sich Rilke wohl gefühlt hätte.²⁸ Dem pathetischen Jacques-Louis David (1748-1825) zog auch er die zarteren Impressionisten vor, und von Valérys Lehrmeister Stéphane Mallarmé (1842-1898), der mit Morisot korrespondierte, hatte er zwei Gedichte übertragen.²⁹ Indem Valéry die Arbeitsweise der Malerin aus kunsthistorischer Sicht professionalisiert, schreibt

25 Vgl. Génia Tchernoswitow: »Les derniers mois de Rainer Maria Rilke«. In: *RMR* (1875-1926). Paris 1952, S. 214-220, hier S. 217.

26 Vgl. dazu Ralph Köhnen: *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld 1995.

27 *Übetrugungen* (wie Anm. 17), S. 298-304.

28 Vgl. ebenda, S. 298.

29 *Der Fächer (Autre Eventail/de Mademoiselle Mallarmé)* und *Das Grabmal (Tombeau/Anniversaire)*. Zu Morisots Freundschaft mit Mallarmé vgl. Mallarmé/Morisot: *Correspondance 1876-1895*. Paris 2009. Vor ihrem Tod benannte Morisot den Freund als Vormund ihrer 17-jährigen Tochter.

er ihr den Rang zu, den zu ihrer Zeit nur ihre männlichen Kollegen einnahmen. So erhebt er sie über ihre frühere Bewertung durch Rilke und lässt einen Vergleich mit dem anspruchsvollen Schaffen des Freundes zu. Sie habe »ohne nachzulassen die edlen Aufgaben der stolzesten und auserwähltesten Kunst« verfolgt, einer Kunst, »die sich erschöpft in dem Eifer, durch unzählige Versuche, die man hervorbringt und zerstört ohne Erbarmen, den Anschein zu erreichen, als ob das Wunder dieser Schöpfung aus dem Nichts hervorgegangen sei, ganz und gar glücklich auf den ersten Hieb«.30 Rilke sind, so will es die ihn zitierende Nachwelt, zumindest einige Gedichte auf den ersten Hieb gelungen, die 55 *Sonette an Orpheus* sogar mühelos, »wie im Diktat«. Neben Inspiration und Gnade betonte aber auch er das Handwerk der *Poiesis*, das angestrengte »Machen«, wie bei den *Duineser Elegien*, deren diskontinuierliche Entstehung ihn in Valérys Nähe rückte. Komplexer werden die Zusammenhänge dort, wo sich Valéry in »*Tante Berthe*« vom bekannten Morisot-Bild entfernt, um im Spiegel der Malerin eine Produktionsästhetik zu entwickeln, die er mit der herkömmlichen Kunstkritik noch nicht verbindet. Wäre er der deutschen Sprache mächtig gewesen, hätte er in der mittleren Schaffensperiode seines Übersetzers Ansätze dazu gefunden. Damals ging es dem Dichter Rilke um das, was der Denker Valéry erst in die Zukunft projiziert: um die Aufwertung des *Sehens* bei der Darstellung der Welt in ihren mannigfaltigen Erscheinungen. Für Valéry, der selbst der durchdringenden Erkenntnis verpflichtet war, verdankt sich Kunst in erster Linie der besonderen Begabung eines Malers, durch seine Vision die äußere Wirklichkeit genau wahrzunehmen. Diese Wahrnehmung, schreibt er in seinem Essay, gelinge Morisot auf Grund ihrer intensiven Beziehung zur Farbe und ihrer besonderen Augen, die sie das denken ließen, was sie sehe: »Berthe Morisot lebte in ihren großen Augen, die mit so außerordentlicher Aufmerksamkeit bei ihrer Aufgabe waren, bei ihrer ständigen Leistung, daß ihr von da dieses fremde Aussehen zukam, dieses Abgetrenntsein, das von ihr trennte.«31 Auch Rilke hatte einst bei einer bewunderten Malerin die Augen betont. Paula Modersohn-Becker, deren »schauende Augen« ihn in Worpsswede beeindruckten,32 fand indes auch Zugang zu seiner geistigen Welt, in der sie existenzielle Spuren hinterließ.33

Mit dem Übergang zu einem abschließenden Exkurs,34 durch den er in »*Tante Berthe*« eine Polarisierung zwischen Außen und Innen vornimmt, lässt Valéry den Namen der gewürdigten Malerin hinter sich. Morisots »Fähigkeit, das Gegenwärtige in seiner ganzen Reinheit zu sehen«,35 dient im letzten Teil seines Essays der allgemeinen Kritik an einem »innere[n] Leben«, das »die durch die Sinne vermittel-

30 *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 298.

31 Ebenda, S. 301.

32 Vgl. RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 284.

33 Vgl. Paula Modersohn-Becker: *Briefwechsel mit RMR*. Mit Bildern von Paula Modersohn-Becker. Hrsg. von Rainer Stamm. Frankfurt a. M. und Leipzig 2003.

34 Valérys Begriff »*Digression*« anstelle von *Exkurs* übersetzt Rilke adäquat mit »*Abschweifung*«.

35 *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 301.



Abb. 1: RMR und Valéry bei ihrer letzten Begegnung in Anthy (Thonon) am 13. September 1926. Hinter Valéry der Bildhauer Henry Vallette, Gestalter seiner Büste.

ten Dinge« ausschlieÙe, weil sie ihm schädlich seien.³⁶ »Oderatus impedit cogitationem« zitiert er stellvertretend Bernhard von Clairvaux. Bei einer solchen Abkehr von der äußeren Welt führt das »Leben des Herzens« [...] oder der Seele, oder ein Leben des reinen Verstandes«³⁷ zu einer Leibesfeindlichkeit, die auch Rilke fremd war. Für ihn, der wie Valéry das Hiesige zutiefst bejahte, zielte eine Abwertung der Sinne an der menschlichen Wahrheit vorbei, die er als Dichter zu gestalten suchte. Neben den Ausführungen, die Rilke in »Tante Berthe« bestätigten, generiert der Text indes auch einen auffälligen Gegensatz zu seiner Welt, den er möglicherweise nur als Freund akzeptierte und den erst die Nachwelt auflösen sollte. Er lässt sich am »Mystizismus« festmachen, mit dem Valéry das »innere Leben« gleichsetzt. Gegenüber dem, was er unter »mysticisme« versteht, preist der kartesianische Denker am Schluss seiner Studie³⁸ ein »den Farben und Formen gewidmetes Leben«, das Kunst gedeihen lässt. Ein solches Leben sei »nicht minder tief« und »nicht weniger bedauernswert« als ein Leben, »das in den Schatten des ›Innern‹ verlaufe und dessen »geheimnisvoller Stoff« vielleicht nichts anderes sei »wie das dumpfe Bewusstsein der Wechselseitigkeiten des vegetativen Lebens und der Wiederhall der Lebensvorfälle in den GefäÙen«.³⁹ Mit Valérys Physiologisierung und Archaisie-

³⁶ Ebenda, S. 301.

³⁷ Ebenda, S. 302.

³⁸ Sie ist dem Maler Edouard Vuillard (1868-1940) zugeeignet.

³⁹ *Übertragungen* (wie Anm. 17), S. 304.

zung der Innerlichkeit hätte der Dichter Rilke nicht die implizite Kritik verbunden, zu der er sich als Übersetzer von »Tante Berthe« veranlasst sah. Stand nicht sein eigenes Schaffen im Dienst jener mystischen »Wiederauffindung einer elementaren, und in gewisser Weise, primitiven Empfindung [...] längs einer ungenauen Spur, die sich bildet und sich hinzieht quer durch ein schon fertiges, und gewissermaßen *angekommenes* Leben«?⁴⁰ Über die Dichotomie von Außen und Innen war Rilke indes erhaben. Selbst Valéry erfuhr den »Mystizismus« seines Freundes nicht als weltfremden Rückzug, sondern als inneren Reichtum, der ihm fehlte und dem er postum die Ehre erwies:

Ich liebte in Rilke und durch ihn hindurch Dinge, die ich auf direkte Weise nicht liebe, jenen dunklen und fast unbekanntem Tiefenraum der Versonnenheit, den wir mit unbestimmten Worten bezeichnet haben wie Mystizismus und geradezu Okkultismus, Kunde von Vorzeichen des Schicksals, Ahnungen, innere religiöse Stimmen, vertrauliche Eröffnungen ferner Dinge – die zuweilen denselben Charakter haben wie weibliche Vertraulichkeiten. Alles das, was ich vom Dasein nicht wußte, oder was ich entschlossen verspottete, bot Rilke mir in entzückender Weise dar. Ich verliere nun einen unvergleichbaren Freund, und mir bleiben Gewissensbisse, ihn während seines Aufenthaltes in Paris allzu selten gesehen zu haben. Ich habe leider an eine Menge der verschiedensten Leute die Zeit verlieren müssen, die ich mit diesem großen und teuren Dichter zusammen hätte zubringen sollen.⁴¹

Zeit genug, um sich gegenseitig zu erweitern, haben die beiden Dichter immerhin gefunden, und Rilkes letzter Dienst an Valérys Schaffen bleibt bei divergenten Ausgangspunkten ein wichtiges Zeugnis ihrer schöpferischen Komplizität.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Paul Valéry: »Erinnerungen an Rilke, mitgeteilt von Max Rychner«. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Literarische Beilage 74, 16. I. 1927; »Paul Valéry über Rilke«. In: *In Memoriam* (wie Anm. 3), S. 24-27.